BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Rosi: *Un'immagine della Spagna* - Redi: *La Resistenza nei film dell'Europa Orientale* - Verdone: *Il Festival di Mar del Plata.*

Note, recensioni e rubriche di: *CHITI, COMUZIO, DONDOLI, KARAGANOV, ŠKLOVSKIJ, VENA.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVI - NUMERO 4 - APRILE 1965

Sommario

SAGGI, COLLOQUI E SERVIZI

NOTE

I FILM

I LIBRI

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVI - n. 4

aprile 1965

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Il terzo Oscar di De Sica

Il 5 aprile, nel Civic Auditorium di Santa Monica (California), sono stati assegnati gli « Academy Awards » 1965, vale a dire i popolari « Oscar ». Maestro delle cerimonie è stato, come ogni anno, il comico Bob Hope, mentre le statuette sono state consegnate da Audrey Hepburn.

Ecco i premi:

Miglior film: *My Fair Lady* (My Fair Lady) di George Cukor;

Migliore regia: George Cukor per *My Fair Ledy*;

Miglior soggetto originale: S. H. Barnett per *Father Goose* (Il gran lupo chiama);

Miglior sceneggiatura originale: Peter Stone e Frank Tarloff per *Father Goose*;

Miglior sceneggiatura da testo letterario preesistente: Edward Anhalt per *Becket* (Becket e il suo re);

Miglior attore protagonista: Rex Harrison per *My Fair Lady*;

Migliore attrice protagonista: Julie Andrews per *Mary Poppins*;

Migliore attore non protagonista: Peter Ustinov per *Topkapi*;

Migliore attrice non protagonista: Lila Kedrova per *Zorba the Greek* (Zorba il greco);

Migliore fotografia: *a*) a colori: Harry Stradling per *My Fair Lady*; *b*) in bianco e nero: Walter Lassally per *Zorba the Greek*;

Migliore scenografia: *a*) a colori: Gene Allen, Cecil Beaton e George James Hopkins per *My Fair Lady*; *b*) in bianco e nero: Vassilis Photopoulos per *Zorba the Greek*;

Migliori costumi: *a*) a colori: Cecil Beaton per *My Fair Lady*; *b*) in bianco e nero: Dorothy Jeakins per *The Night of the Iguana* (La notte dell'iguana);

Miglior commento musicale originale: Richard M. Sherman e Robert Sherman per *Mary Poppins*;

Miglior commento musicale non originale: André Previn per *My Fair Lady*;

Migliore canzone: Richard M. Sherman e Robert B. Sherman per « Chin Chin Cheree » di *Mary Poppins*;

Miglior montaggio: Cotton Warburton per *Mary Poppins*;

Migliori effetti speciali: Peter Ellnshaw per *Mary Poppins*;

Miglior sonoro: George R. Graves per *My Fair Lady*;

Migliori effetti sonori: Norman Wanstall per *Goldfinger* (Agente 007: Missione Goldfinger);

Miglior documentario a lungometraggio: *Le monde sans soleil* (Il mondo senza sole) di Jean-Jacques Costeau (Francia);

Miglior documentario a cortometraggio: *Nine from Little Rock* dell'Agenzia d'Informazione Americana U.S.I.A.;

Miglior documentario di attualità: *Casals Conducts 1964*;

MIGLIOR DISEGNO ANIMATO: *The Pink Pink*;

PREMI SPECIALI: *a*) a titolo « onorifico », in via eccezionale, a William Tuttle, per *The Seven Faces of Dr. Lao*; *b*) per le realizzazioni scientifiche e tecniche, a Petro Vlahos e Wadsworth E. Pohl della produzione Ub Iwerks;

MIGLIOR FILM STRANIERO: *Ieri, oggi, domani* di Vittorio De Sica (Italia).

Ogni anno è doveroso premettere che gli « Oscar », a differenza per esempio dei nostri « Nastri », sono dei premi dell'industria, fatalmente legati agli orientamenti delle categorie e alle esigenze del mercato. Tuttavia, negli anni scorsi si era potuto avvertire un qualche cambiamento di rotta: la Hollywood della crisi, bloccata in un primo tempo dalla concorrenza televisiva ed in un secondo tempo dall'afflusso d'un vivo cinema europeo nelle sale-pilota, cercava di sostenere alcuni film di qualità e di rottura. L'edizione 1965, al contrario, è il segno d'una chiara involuzione. Si è tornati a reputare il grosso film spettacolare come l'unica ancora di salvezza, preferendo l'elegante decorativismo di George Cukor e della « macchina » produttiva messagli a disposizione da Warner ad opere, che pur non mancavano, legate all'uomo del nostro tempo. Con My Fair Lady *Hollywood sostiene, come ai tempi di* Via col vento, *che il miglior film (magari reputato addirittura « opera d'arte ») è il film impostato su un paio di grandi divi attorniati da un gruppo di robusti caratteristi, il film in costume e technicolorato dove la piacevolezza delle inquadrature e l'orecchiabilità dei motivi musicali tengono il posto che nella commedia di Shaw era dato ad una satira amara e sincerissima. Anche gli altri « awards » elargiti dall'Academy si mantengono su questa linea. Che senso ha, tanto per fare un caso, assegnare la palma per il miglior scenario a* Father Goose *(Il gran lupo chiama), che non è che una rifrittura di cento pellicole leggere sulla guerra del Pacifico, concepita solo come veicolo per un mattatore quale Cary Grant? Un altro film-commedia technicolorato,* Mary Poppins, *ha raccolto gran messe di riconoscimenti, mentre premi isolati sono andati a film di puro intrattenimento come* Topkapi *o* Goldfinger. *L'Italia, in questo quadro, ha visto premiare come miglior film straniero* Ieri, oggi, domani *di De Sica. Se questo può aprire ulteriori mercati ai nostri film ed accrescere il nostro prestigio commerciale, ben venga. Ma non si scambi, come si è fatto non sempre in onesta coscienza, questo premio per un attestato alla « qualità artistica » del cinema italiano. Il De Sica dei precedenti « Oscar » —* Sciuscià *e* Ladri di biciclette *— era una bomba che scoppiava sul piedistallo della Hollywood divistica ed il premio era la presa d'atto d'una rivoluzione. Il De Sica di* Ieri, oggi, domani, *pur ancora signore d'un gran mestiere, è il regista che più si adegua oggi nel nostro Paese alla « formula » divistica di Hollywood, con quel tanto di « colore » italiano di maniera che piace ai turisti stranieri. L'« Oscar » 1965, in definitiva, appoggia il tipo di film italiano ben fatto ma esteriore, in coerente armonia con la linea adottata per tutti gli altri premi di questa edizione.*

Vita del C. S. C.

ANCHE LA GRAN BRETAGNA AVRÀ UNA SCUOLA DI CINEMA — Il governo britannico istituirà una scuola di cinema con le stesse finalità del nostro Centro Sperimentale di Cinematografia. Lo ha dichiarato il ministro per le arti, signora Jennie Lee, nel corso d'una visita al C.S.C., in cui era accompagnata da John Graham del British Council. Ricevuta dal direttore dott. Leonardo Fioravanti, la signora Lee si è particolarmente interessata all'organizzazione dell'Istituto, con particolare riguardo alla scuola ed alla Cineteca Nazionale. Compiaciutasi dell'alto grado di efficienza raggiunto dal Centro, il ministro ha espresso il voto che esso dia ampia collaborazione all'analoga iniziativa britannica.

PERSONALITÀ AMERICANA IN VISITA — Tra le personalità che hanno visitato il Centro Sperimentale in aprile vi è stato David B. Wodlinger, direttore dell'U. S. Department-European Area Service dell'Institute of International Education di New York.

PROIEZIONE DI « AMLETO » DI KOSINTZEV — In occasione di una sua visita al Centro Sperimentale di Cinematografia, avvenuta il 25 marzo u.s., il regista Grigori Kosintzev ha assistito alla proiezione per gli allievi del C.S.C. del suo film *Amleto*. Dopo la proiezione un dibattito è stato tenuto dal regista sovietico con gli allievi: il testo registrato verrà pubblicato in uno dei prossimi numeri di « Bianco e Nero ».

Lettere

Buenos Aires, marzo.

Egregio Signor Laura,

(...) Da poco ho ricevuto il n. 6 di « Bianco e Nero » del 1964, dove ho trovato un interessante e breve articolo di Charles Ford su Louis Gasnier ed una Sua filmografia del medesimo regista francese.

Ebbene, basandosi, credo, sulla omissione del « Filmlexicon » (vol. II, colonna 955), Lei non ha incluso nella filmografia quattro film realizzati da Gasnier ed aventi per protagonista il cantante argentino Carlos Gardel (cfr. « Filmlexicon », vol. II, colonna 933), indiscutibilmente il maggior esponente del tango.

Per ovviare all'omissione, ed offrendo il mio aiuto per qualche altra futura occasione, dato che come direttore di « Tiempo de Cine » la mia specializzazione sono le filmografie ed i dati tecnici, le accludo tutti gli elementi sui film ignorati di Gasnier.

RipetendoLe che non le invio questo materiale aggiuntivo per criticare l'omissione, bensì solo per giustizia e per evitare confusioni ai lettori, Le invio i miei saluti più cordiali

HÉCTOR V. VENA

1932 **MELODIA DE ARRABAL** — **r.:** Louis Gasnier - **s.** e **sc.:** Alfredo Le Pera - **f.:** Harry Stradling - **m.:** Carlos Gardel, Alfredo Le Pera, Sentis, Lattés e G. Pettorossi - **canzoni per Gardel:** « Melodía de arrabal », « Cuando tú no estás », « Silencio » - **int.:** Carlos Gardel, Imperio Argentina, Vicente Padula, Jaime Devesa, Helena d'Algy, Felipe Sassone, Manuel París, José Argüelles - **p.:** Paramount - **o.:** U.S.A. (girato in Francia, a Joinville).

ESPERAME — **r.** e **s.:** Louis Gasnier - **sc.:** Alfredo Le Pera e Louis Gasnier - **dial.:** Alfredo Le Pera - **f.:** Harry Stradling - **m.:** Carlos Gardel, Lattés e Don Aspiasu - **canzoni per Gardel:** « Estudiantes », « Por tus ojos negros », « Me dá pena confesarlo », « Criollita de mis amores » - **int.:** Carlos Gardel, Goyita Herrero, Lolita Benavente, Manuel París, Jaime Devesa, Manuel Bernardos, Matilde Artero, José Argüelles, León Lavalle - **p.:** Paramount - **o.:** U.S.A. (girato in Francia, a Joinville).

1934 **CUESTA ABAJO** — **r.:** Louis Gasnier - **s.** e **sc.:** Alfredo Le Pera - **f.:** George Webber - **m.:** Carlos Gardel - **direzione m.:** Alberto Castellanos - **canzoni:** « Criollita decí que sí », « Cuesta abajo », « Mi Buenos Aires querido », « Amores de estudiante » - **int.:** Carlos Gardel, Mona Maris, Vicente Padula, Anita Campillo, Jaime Devesa, Guillermo Arcos, Suzanne Dulier, Manuel Peluffo, Alfredo Le Pera - **p.:** Exito Corp., Inc. per la Paramount - **o.:** U.S.A. (girato a Long Island, New York).

EL TANGO DE BROADWAY — **r.:** Louis Gasnier - **s.** e **sc.:** Alfredo Le Pera - **f.:** William Miller - **m.:** Carlos Gardel - **direzione m.:** Alberto Castellanos - **canzoni:** « Rubias de Nueva York », « Golondrinas », « Soledad », « Caminito Soleado » - **int.:** Carlos Gardel, Trini Ramos, Blanca Vischer, Vicente Padula, Jaime Devesa, Manuel Peluffon, Carlos Spaventa, Suzanne Dulier - **p.:** Exito Corp., Inc. per la Paramount - **o.:** U.S.A. (girato a Long Island, New York).

(Tutte quattro le pellicole sono parlate in spagnolo).

Taccuino di viaggio di tre cineasti sovietici in Italia

di ALEKSANDR KARAGANOV

Sotto il titolo *Fermenti e prospettive del cinema sovietico oggi* abbiamo pubblicato nel n. 1 di quest'anno il resoconto del colloquio svoltosi al Centro Sperimentale di Cinematografia con i cineasti sovietici Kalatozov, Rokpelnis e Karaganov. Di ritorno nel loro Paese, essi hanno affidato ad Aleksándr Karaganov il compito di stendere una sorta di « taccuino di viaggio » (*Incontro in Italia*) che è uscito nel fascicolo di marzo della rivista moscovita « Iskusstvo Kino ». Riteniamo utile riprodurlo qui per i nostri lettori, dato che contiene impressioni ed osservazioni di prima mano e senza dubbio interessanti sull'attuale situazione del cinema italiano.

Quando la nostra delegazione (M. Kalatozòv, F. Rokpelnis e l'autore di questo articolo) è arrivata in Italia, noi già sapevamo, dalle testimonianze di amici e da varie pubblicazioni, il grandissimo posto che il Centro Sperimentale di Cinematografia occupa nel cinema italiano. Ma il nostro viaggio ci ha aiutato a conoscere nei particolari l'attività che esso svolge.

Il Centro Sperimentale si articola in vari settori: la scuola, la sezione editoriale e culturale, la Cineteca, la Biblioteca, la Fototeca, un museo cinematografico; nel complesso edilizio dell'Istituto sono contenuti due teatri di posa e vari laboratori comprendenti macchine e apparecchiature del tipo più moderno (alcune delle quali costruite su progetto degli stessi insegnanti della scuola). Il Centro cura la pubblicazione della rivista « Bianco e Nero » nonché collane di volumi dedicati ai più differenti aspetti del cinema mondiale: lavori scientifici, studi critici, monografie di autori italiani e stranieri.

Nei colloqui avuti durante il nostro soggiorno al Centro ci siamo, naturalmente, interessati in particolar modo agli aspetti attuali del cinema italiano e ai riflessi che essi hanno sul lavoro teorico e pratico che si compie nella scuola. A questo proposito il dr. Leonardo Fioravanti, Direttore del Centro, ci ha detto: « Il neorealismo in certo senso ha esaurito il suo ciclo, e oggi si presenta già come un fenomeno storico. Film come *Le mani sulla città* di Rosi e *Le quattro giornate* di Loy sono gli ultimi frutti di un movimento che va esaurendosi. Quali particolarità presenta il nuovo cinema italiano? Il neorealismo aveva r a p p r e s e n t a t o degli aspetti generali della società italiana, mentre il cinema attuale analizza l'individuo singolo, la sua psicologia, i suoi sentimenti, i suoi moti spirituali, le sue reazioni intime; non una fabbrica vista nella sua totalità, non una città vista nel complesso della sua vita quotidiana, ma il singolo individuo che lavora nella fabbrica e vive nella città: questo interessa oggi il cinema italiano. In questa direzione lavorano oggi non soltanto un Antonioni e un Fellini ma, per esempio, anche un Pasolini ».

A proposito di Pasolini, Fioravanti dice: « I comunisti qualche volta gli muovono delle critiche perché pur possedendo un orientamento democratico di sinistra non appare abbastanza coerente, non sembra avere idee molto chiare in fatto di sociologia. Ma egli non si occupa di sociologia; egli analizza un certo strato sociale, come in *Accattone,* uno strato sociale che è ancora a un livello di sub-umanità, uno strato sociale che ancora esiste dappertutto e per il quale la vita è un continuo problema ».

A Roma abbiamo visto l'ultimo film di Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo* (a mio avviso il suo film più notevole). Il film è una trasposizione cinematografica della vita di Gesù Cristo. I testi del Vangelo sono rimasti pressoché integri, ma il film è ben lontano dall'essere una semplice illustrazione del Libro Sacro. Nel film non c'è alcun ossequio di fronte ai dogmi religiosi, non ci sono le parole melliflue dei servizi religiosi: *Il Vangelo secondo Matteo* è un film forte, denso di spiritualità, sofferto. L'azione non è ambientata in un idilliaco

empireo ma sulla terra, una terra dove non si può trovare neanche l'acqua. Gesù non pronuncia parole pacifiche ma fa discorsi tribunizi, irritati e forti. I suoi apostoli sono dei semplici pescatori che vanno contro le idee correnti. Il banditismo del re e dei suoi giannizzeri, che uccidono i bambini avanti agli occhi delle madri, evoca l'immagine del fascismo durante la seconda guerra mondiale. Nel commento musicale compaiono, come leit motiv, dei canti popolari russi; il tema della canzone del Volga viene utilizzato a più riprese come espressione dell'agitarsi di sentimenti popolari; i momenti tragici del film sono contrappuntati dal canto funebre rivoluzionario che si intitola « Voi siete caduti nella grande lotta ».

Questo ricorso ai canti russi in un film dal soggetto evangelico non è un semplice paradosso o un compiacimento dell'autore, non è un capriccio del suo gusto; né è soltanto conseguenza di una sua propensione verso la musica russa. Tutta la struttura dell'opera rivela che il film è fondato su una chiara coscienza di attualità storicistica. Chi volesse catalogare questo nuovo film di Pasolini in rapporto al movimento russo di liberazione (con il quale indubbiamente esso ha qualche punto di riferimento), potrebbe dire che esso è a mezza strada fra il democratismo contadino degli anni '60 del secolo scorso e la ricerca spiritualistica in senso socialistico del nostro secolo.

Ma il film è stato realizzato nel 1964, quando non soltanto le idee dei democratici del secolo scorso e quelle dei ricercatori spiritualisti degli inizi del secolo, ma anche le posizioni dei cristiani veri e propri, purché liberi dalle tradizioni dogmatiche della Chiesa e ormai avvicinatisi al comunismo, già da tempo si sono sperimentate in una pratica concreta.

Nel film di Pasolini il tema dell'ira popolare contro i trafficanti, i ricchi, i despoti, risuona fortemente. Il problema del rapporto morale dell'uomo con gli altri uomini che sono intorno a lui è psicologicamente approfondito. Il Gesù di Pasolini ha paura di se stesso, prega i suoi seguaci di liberarlo dalle pene che lo affliggono, ma ha già visto, sentito, capito le difficoltà della vita, le esperienze e i desideri del popolo, e prende su di sé questo peso. Dal profondo del film emerge in qualche modo la tensione dell'autore verso un autentico comunismo, liberato dai contrasti obiettivi che rendono tanto complicato il suo sviluppo storico.

Questi sono certamente temi e motivi importanti, e riflettono non solo esperienze storicamente collocate ma anche i movimenti degli anni più recenti. Tuttavia Pasolini, se è lontano dall'o s s e q u i o della Chiesa, al tempo stesso appare anche lontano dallo sviluppo contemporaneo delle idee democratiche, che racchiude in sé le esperienze dei movimenti popolari e rivoluzionarii del nostro secolo. Molto moderno sul piano cinematografico, Pasolini sul piano sociale mi sembra che si volga ancora verso le varianti tardo-romantiche delle idee liberatorie che esistevano nei primi tempi del movimento rivoluzionario.

Da qui viene il senso di astrazione del film. Da qui nascono le critiche convergenti da destra e da sinistra: da destra taluni cattolici gli rimproverano la insufficiente ortodossia con cui viene esposta la storia di Gesù Cristo, il suo atteggiamento spregiudicato verso i Testi Sacri; da sinistra i critici marxisti gli rimproverano l'allontanamento dai problemi concreti del mondo contemporaneo e lamentano che egli tenti di esprimere idee socialiste attraverso una visione religiosa in uno forma tale che può servire di strumento alle gerarchie ecclesiastiche.

Nelle obiezioni di questi critici, da una parte e dall'altra, c'è una certa parte di verità. La contraddizione nell'attività artistica di Pasolini appare evidente anche a chi sia disposto nel modo più favorevole verso di lui.

Come seguito dei nostri discorsi con Fioravanti sulle esperienze contemporanee dei cineasti italiani, abbiamo avuto un colloquio con il critico Fernaldo Di Giammatteo. Come Fioravanti anche Di Giammatteo crede che l'epoca del neorealismo sia passata. Il movimento neorealistico si fondava su una grande illusione: esso aveva per fondamento la speranza di prossimi mutamenti; questa speranza gli dava la sua forza sociale. Ma, continua Di Giammatteo, quel tempo è passato e i cambiamenti che si aspettavano non sono venuti. In tali condizioni il neorealismo non poteva restare sulle stesse posizioni, non poteva continuare nella stessa direzione concretamente sociale.

« Per formulare un giudizio sul cinema italiano nel suo sviluppo contemporaneo — continua Di Giammatteo — bisogna rendersi conto della influenza che ha avuto il neorealismo. L'attuale tranquillo adagiarsi in una contemplazione priva di contrasti deriva dallo stato di cose esistenti nella realtà

di oggi. Vi prego di capire che per noi — continua Di Giammatteo — questa alternativa non è un fenomeno esistente da molto tempo, ma è un grande pericolo attuale. Da qui nasce l'importanza di Antonioni. Con la sua arte Antonioni si pone contro la tranquillità, contro la menzogna: insegna a vedere la vita nella sua realtà, nella sua effettiva drammaticità. Antonioni violenta, acuisce, condensa i motivi drammatici e i colori. È una posizione storicistica: egli vede e giustifica la vita come si svolge realmente, ma non con la tranquillità di chi la accetta supinamente. Nella sua arte non c'è una visione completamente chiara, ma c'è anche l'esperienza della propria illusione.

« Certamente Fellini è un regista più sicuro di Antonioni e i suoi film ottengono un grande successo di pubblico. Ma nell'arte di Fellini — continua Di Giammatteo — c'è molto gioco e poca verità. Spesso Fellini fa della vita uno spettacolo, gioca quasi per dimostrare una cosa oppure, indifferentemente, il suo contrario. Nel suo rapporto verso la materia dei suoi film non c'è quella tensione e quella onesta drammaticità che è riscontrabile in Antonioni ».

Io non voglio adesso arrivare a conclusioni generali sulla base delle affermazioni di Di Giammatteo, e perciò cercherò di studiare e analizzare dei fatti precisi. Ma è chiaro tuttavia che il neorealismo è stato come un riflesso, in campo cinematografico, del vasto movimento democratico verificatosi in Italia dopo la guerra. I registi neorealisti hanno fatto molto per uno sviluppo democratico dell'arte, ma non potevano andare più in là dei limiti posti dalle loro stesse posizioni, poiché essi mancavano di uno spirito rivoluzionario abbastanza forte e profondo da impedire che cadessero le speranze di un possibile cambiamento, da attuare una autentica denuncia dei contrasti tipici della società borghese e da affermare una energica lotta di classe. Ma la logica della vita è inflessibile: per conservare la sua forza vitale, la sua attualità estetica e la sua freschezza il neorealismo doveva andare avanti; quando un movimento artistico ripete se stesso e i propri temi inevitabilmente mina se stesso dal di dentro.

Indubbiamente il processo di trasformazione osservato da Di Giammatteo nel cinema italiano mi sembra troppo complesso perché si possa situarlo su un'unica linea evolutiva. Anche nel periodo della sua maggiore fioritura il neorealismo non fu una scuola con un programma compatto, ma includeva autori di differenti opinioni e posizioni estetiche. Ed evidentemente nella situazione attuale, così instabile e mutevole, si palesano notevoli contrasti e certi aspetti paradossali. Però nello svolgersi sostanziale di questo processo Di Giammatteo riconosce una certa coerenza.

Valutando o n e s t a m e n t e i giudizi espressi da Di Giammatteo e dagli altri colleghi italiani, devo confessare che a noi era difficile accettare il loro, diciamo, tranquillo accademismo, nel quale i giudizi critici si limitano alla semplice osservazione dei fenomeni in base al principio secondo cui comprendere significa giustificare. Questo tipo di ricerca critica non lascia posto a domande riguardanti il prezzo dei mutamenti avvenuti, gli eventuali arricchimenti avutisi e l'impoverimento che l'arte subisce quando si allontana dalla osservazione dei personaggi popolari visti in una prospettiva neorealistica per indirizzarsi verso una sia pure approfondita analisi delle psicologie individuali. Sono interrogativi, questi, che si affacciano naturalmente quando si vedono i recenti film di Antonioni, di Fellini, di Pasolini.

Nel quadro del nostro interessamento per gli sviluppi contemporanei del cinema italiano, particolarmente stimolante è stato l'ultimo film di Antonioni, *Deserto rosso,* insignito l'anno scorso del primo premio alla Mostra di Venezia.

Il soggetto del film, come sempre in Antonioni, è molto significativo. All'inizio egli ci mostra una fabbrica, dove lavora il marito della protagonista (interpretata da Monica Vitti). La fabbrica viene presentata come un organismo immenso: altissime ciminiere, stridori del metallo lavorato, frastuono assordante di motori, il tutto sottolineato dalla musica. Davanti a questa forza dei rumori e della tecnica la gente sembra piccolissima, priva di forza.

Il senso drammatico della vita dell'uomo, d i v e n t a t o schiavo della tecnica che lui stesso ha inventato, è espresso da Antonioni da una prospettiva assolutamente chiara: i personaggi del film si incontrano nel cortile della fabbrica, cominciano a pralare forse di cose importanti, ma lo spettatore non li comprende; neanche loro si comprendono l'uno con l'altro, il frastuono delle macchine domina sulle parole degli uomini e non permette di sentirli.

Il tema costante di Antonioni, della impossibilità del-

l'uomo di comunicare con altri uomini, qui è illustrato nella sua espressione generale, in un senso filosofico, pure se nelle scene della vita nella fabbrica la gente viene presentata con naturalezza. Le scene della fabbrica danno il tono generale del film. La protagonista vive in un mondo terribile, un mondo nel quale — almeno così essa lo sente — la gente non esiste. Antonioni, evidentemente allo scopo di esasperare il tema, fa del suo personaggio una anormale: Giuliana precipita nell'autodistruzione, che porta allo scombussolamento del sistema nervoso e ad atroci deviazioni psicologiche.

Nel *Deserto rosso* il mondo, come sembra, è visto con gli occhi di Giuliana. Spesso il regista e l'operatore lasciano sfumati i piani di sfondo lasciando a fuoco soltanto lei, Giuliana. Tutto il resto è grigio, nebbioso, sfocato.

Antonioni questa volta ha girato il suo film a colori. Ma molto spesso il colore del film non rispecchia i colori naturali: è un colore psicologico, usato come una proiezione dei sentimenti di Giuliana nei confronti degli oggetti che la circondano: un mondo che i sentimenti della protagonista colorano di toni tragici.

La vita di Giuliana è oscura. Ella non è felice neanche nell'ambito familiare. Gli incontri con gli amici ubriachi, in una baracca vicino al mare, sono senza gioia. Anche la passeggiata nella realtà della natura — girata con la medesima tonalità — rappresenta un cammino triste e cupo che si perde nella palude senza colore, in mezzo alla quale la allegria di quella compagnia di amici è fittizia; la nebbia copre l'immensa distesa del mare e dalla nebbia emerge il profilo grigio della nave che ha issata la bandiera di allarme, a significare la quarantena vigente a bordo.

In una situazione che rasenta la follia, Giuliana cerca di appagare i proprii desideri. Corrado, un amico e collega del marito, che già precedentemente ha avuto un incontro con lei, viene di nuovo da lei. Il suo sguardo sembra sincero ... ed ecco che, spinta dalla proprio debolezza, anche Giuliana va incontro a lui tentando, con questo contatto, di compiere una esperienza verso una vita completa e « normale ». Di fronte a lei appare un marinaio di nazionalità sconosciuta, i due tentano di parlare in una lingua che lei non conosce. Lei chiede dove è Corrado, come si possa andare da lui, ma il marinaio risponde in modo incomprensibile. Ecco di nuovo il « dialogo fra sordi »; ecco di nuovo la condizione di incomunicabilità. Infine Giuliana trova Corrado. Egli la prende, senza un amore profondo, e abbastanza incurante dei sentimenti della donna e dell'amicizia ... e quando Giuliana si dispera perché, pur avendo tradito il marito come una donna « normale » non è riuscita a diventare normale, Corrado cerca di calmarla; tutti siamo in un certo senso anormali, tutti siamo malati ...

Questa capacità di trovare la calma nel dubbio, nell'incertezza, è un tema che si sviluppa nel film fino ad assumere il carattere di una regola generale dell'esistenza umana.

Nel *Deserto rosso* c'è solo una via di uscita verso una nuova vita. Il piccolo figlio di Giuliana, che legge degli opuscoli sulle malattie dei bambini e finge in modo verosimile di essere poliomielitico. Giuliana è disperata. Qui scompaiono tutti gli atteggiamenti di passività, di indifferenza, che uccidono ogni impulso all'azione. Giuliana corre alla ricerca di una salvezza, alla ricerca di qualche parola che possa aiutare il figlio malato. E gli racconta uno storia di un paese meraviglioso col mare azzurro, con fiori deliziosi, con incantate scogliere. Questa storia nel film è illustrata non con parole ma con immagini. E tutto il mondo diventa « vivo »: vediamo orizzonti marini inondati di sole, penetriamo la bellezza reale della natura, non deformata dalle visioni patologiche di Giuliana.

Se pensiamo agli ultimi film di Antonioni, riconosciamo che in quest'opera per la prima volta Antonioni fa un passo nella direzione, vorrei dire, del romanticismo di Fellini. Ma questo primo passo verso il romanticismo resta un episodio, un'allusione onirica e non cambia il tono generale del film: un tono tragico fondato sulla coscienza che la gente vive in un mondo crudele, un mondo senza umanità, in cui gli uomini sono dispersi, sono isolate molecole e la vita è una vita senza luce.

Naturalmente nell'incontro con Antonioni mi interessava soprattutto questo problema: entro quali limiti di drammaticità cinematografica intesa in senso realistico risponde, in film come *Deserto rosso*, la capacità dell'autore di esprimere un certo mondo, quali sono le idee fondamentali dell'autore. Abbiamo anche chiesto ad Antonioni il senso del titolo del film, perché egli deforma i colori della natura, e quale influenza egli ritiene che i suoi film abbiano sugli spettatori.

Antonioni ha così risposto alle nostre domande: « Io non so se voi conoscete bene questo mondo, il mondo in cui io vivo e che rappresentano i miei film. Certamente vi è una differenza tra l'esperienza reale dell'uomo-artista e quella che io chiamo l'esperienza intellettuale. I miei film sono autobiografici non in senso completo, " naturalistico ", ma nel senso di una trasmissione di un'esperienza intellettuale. Io non posso accettare le critiche di chi dubita della mia sincerità. Nella vita dell'uomo c'è di tutto. C'è per esempio un amore felice. Ma non è possibile che diventi oggetto di rappresentazione artistica un amore così semplice, che prescinde dalle disgrazie e dai drammi dell'uomo, drammi che pure esistono nella realtà. Spesso nell'amore ci sono momenti di crisi. È in questi momenti che consistono i temi per la rappresentazione artistica: io cerco di esprimere i drammi e le crisi dell'amore. Quando io parlo della drammaticità della vita, della non perfettibilità del mondo e della infelicità della gente, io penso soprattutto ai contrasti tra lo sviluppo tecnico-scientifico e lo sviluppo morale del mondo. Nel campo della scienza e della tecnica gli uomini sono già quasi arrivati sulla luna, ma sul piano morale sono rimasti immutati dal tempo di Omero.

« Voi chiedete perché nei sentimenti dei miei personaggi c'è tanto scetticismo. È chiaro che da voi non è come da noi. La differenza è questa, che da noi non c'è una religione, da noi esistono molte « religioni » e perciò nessuna fra esse è autentica.

« Con il titolo *Deserto rosso* ho inteso sottolineare il fatto che la vita è come un deserto arido e infelice. È rosso perché è ancora vivo: il rosso è il colore del sangue. Questa spiegazione sembra un po' semplicistica, ma io ho inteso mettere nel titolo del film un senso più complesso, che si può accettare più intuitivamente ed emozionalmente che non su un piano di logica elementare.

« Perché io deformo i colori della natura? Il colore non esiste solo nelle sue apparenze esterne e superficiali, ma anche nella sua sostanza intima, la quale deve essere rivelata. Io stendo un velo sopra le apparenze, quando " trucco " la natura.

« Gli artisti debbono creare qualcosa di esteticamente valido, che aiuti gli uomini a capire il mondo e se stessi. Certamente, la bellezza estetica è differente in ciascun artista: se dovessimo discutere su questo punto non la finiremmo più. Io personalmente ritengo di essere abbastanza vicino alla vostra estetica marxista nella interpretazione del concetto di bellezza. Ma il mio è un punto di vista personale che evidentemente non può coincidere in tutto e per tutto con il vostro ».

Il nostro colloquio con Antonioni si è svolto negli stabilimenti della De Laurentiis, dove l'autore del *Deserto rosso* stava girando un episodio del film *I tre volti*, avente come protagonista femminile Soraya, ex moglie dello Scià di Persia, che esordisce davanti alla macchina da presa. Già da tempo nella stampa occidentale si fa gran parlare su questo film; grazie appunto alla partecipazione di Soraya. Ho chiesto ad Antonioni come mai un artista come lui, così lontano dalle suggestioni commerciali del cinema occidentale, questa volta abbia forzato la propria natura.

« Io voglio capire il pubblico » risponde Antonioni. « Il pubblico si evolve, i gusti cambiano. Io voglio capire come si presenta oggi il pubblico, cosa vuole ».

Può darsi che sbagli nel formulare queste ipotesi, ma mi pare che dalla risposta di Antonioni traspaia un senso di insofferenza del regista verso il gran pubblico, quel pubblico di massa che non si rivolge troppo volentieri ai suoi film. Applicandosi a studiare le finezze della psicologia, gli stati emotivi dell'uomo, i moti dei sentimenti, provandosi a illustrare certi aspetti della vita appigliandósi ai piccoli dettagli, spesso Antonioni abbandona una linea drammaturgica normale, e ciò non senza conseguenza sulle reazioni del pubblico, il quale desidera un maggior approfondimento delle circostanze reali, dei pensieri, sentimenti e abitudini dell'uomo normale e non ama che il soggetto di un film si sviluppi in una sola direzione che può condurre alla monotonia.

Proprio criticando questa monotonia, uno degli ammiratori italiani di Antonioni mi ha detto che Antonioni, secondo lui, commette un errore facendo interpretare i suoi personaggi femminili sempre alla stessa attrice. In tal modo egli viene a porsi in una situazione di debolezza, impostando il tono del film nella sola direzione delle possibilità di quell'attrice. Certo questa non è una spiegazione sufficiente delle debolezze riscontrabili nei film di Antonioni. Il problema è questo: dove può andare Antonioni, uno dei più grandi registi del cinema italiano? Questa domanda occupa oggi

non soltanto i suoi critici e i suoi detrattori, ma anche i suoi ammiratori e difensori. Ponendosi la stessa domanda essi, come anche il regista, si mettono talvolta dal punto di vista dello spettatore, riproponendosi il problema delle posizioni di ricerca in cui si collocano i registi contemporanei e del grado di influenza che il film ha sulle grandi masse di pubblico.

Ma non si tratta solo di questo, cioè del fatto che i film di Antonioni non incontrano un gran successo perché il pubblico vuole dei soggetti cinematografici più corposi. Il problema dei rapporti fra Antonioni e il pubblico è molto più complesso. Molti spettatori dei film di Antonioni, come anche il regista stesso, vedono la drammaticità della vita nel proprio mondo interiore, nell'animo della gente, nel mondo che perde per l'uomo ogni bellezza ideale e non può quindi aiutarlo a vivere, a lavorare, a costruire una vita basata sulle leggi della bellezza. Come Antonioni anche molti spettatori dei suoi film vivono drammaticamente l'attuale crisi esistente nella società capitalistica, il contrasto fra il progresso tecnico e lo sviluppo morale dell'uomo. Per questi spettatori dunque la vita dei personaggi di Antonioni è abbastanza comprensibile, molto simile alla loro esperienza quotidiana.

La vita quotidiana — che lo spettatore non può non assumere come punto di riferimento per controllare la veridicità di qualsiasi opera che pretenda di essere realistica — è tanto drammatica quanto la vita dei personaggi di Antonioni. Ma essa è anche varia. In essa ci sono gli elementi della lotta, le esperienze attive, c'è sempre qualche impulso all'azione: un'azione intesa a modificare il mondo anche se questi impulsi finiscono per cedere alle strutture ideologiche borghesi.

Antonioni, invece, racconta solo per linee generali gli autentici drammi dell'uomo facendo spesso perdere il loro rapporto con la realtà (lo fa perdere mediante la fattura cinematograca dei suoi film, mediante quella sua analitica precisione nel lavoro sul dettaglio). Egli conferisce ai drammi umani soltanto una espressione « filosofica », in modo che il racconto cinematografico perde la sua forza emotiva, se non per tutti gli spettatori certo per una gran parte di essi.

Certo, Antonioni non bara, non mente quando afferma di vedere la vita come un deserto. Ma, a mio avviso, nel suo modo di concepire il cinematografo appare come una inerzia del pensiero. Spinto da questa sua concezione, l'artista conferisce ad essa il carattere di una formula generale, e ad essa si adegua con onestà, cercando di inquadrare entro tale formula i fenomeni che lui osserva, ed eliminando quei fenomeni che non gli sembra rientrino nella formula. L'eccessivo attaccamento a questa formula rischia talvolta di portare fuori strada il regista; ed anche nel suo ultimo film si avverte questo squilibrio fra il suo modo di vedere e la realtà quotidiana. Di qui viene la debolezza del principio del realismo critico dell'arte: nella sua impostazione drammatica e filosofica il film non appare sufficientemente sociale, non riflette in modo adeguato la vita attuale della società italiana.

Durante il nostro soggiorno in Italia abbiamo avuto anche un incontro con Federico Fellini, impegnato nella realizzazione del suo nuovo film *Giulietta degli spiriti*.

Fellini ci aveva invitato a Cinecittà, dove effettuava delle riprese in interni. La scena nella quale stava girando rappresentava lo studio di uno scultore, pieno di statue dotate di una specie di monumentalità antica e al tempo stesso di una espressività modernissima. Nello studio gli attori: un giovane dalla figura atletica e una ragazza. Nello studio entra la protagonista (interpretata da Giulietta Masina), stringe la mano ai due, si siede e fuma... Abbiamo visto girare nove volte questa scena.

A giudicare da quello che ci hanno detto alcuni componenti della « troupe », questo sarà un film satirico: una satira di quelle persone che fanatizzano per l'arte « moderna » e di altre cose. Evidentemente nel film saranno ripresi e sviluppati motivi già esistenti nella *Dolce vita* e *Otto e mezzo*.

Durante una pausa ho chiesto a Fellini la sua opinione sul problema dei rapporti fra il cinema e lo spettatore (ho già detto altra volta delle difficoltà che, secondo me, esistevano nei rapporti tra l'autore di *Otto e mezzo* e gli spettatori). Gli ho chiesto se questo nuovo film continua la linea stilistica di *Le notti di Cabiria* e *La dolce vita,* o se esso seguirà piuttosto la linea di *Otto e mezzo*.

« In tutta la mia carriera — ha risposto Fellini — io ho sempre proseguito un solo discorso: il discorso relativo alla libertà dell'uomo, la sua libertà interiore. C'è solo che qualche volta il tono del discorso

cambia da film a film. Se lo spettatore comprende i miei sentimenti, a me questo basta: con questo il problema del rapporto con gli spettatori è risolto.

« Lei dice che in Francia il mio film non ha avuto gran successo. Ciò è possibile se il film viene visto da persone non disposte a seguire il mio discorso ».

A Fellini piace molto il film *Quando volano le cicogne,* ed ha posto a Kalotozov varie domande sul modo in cui erano state realizzate talune scene del film *Io a Cuba* del quale ha visto alcuni brani che gli hanno fatto una grande impressione.

Il discorso si è poi spostato sui rapporti fra regista e produttore.

« Io non posso diventare il produttore di me stesso perché è un mestiere che non so fare, per il quale non ho sufficiente carattere. D'altro canto i produttori non si ingeriscono mai nei miei processi lavorativi, non mi mettono i bastoni tra le ruote. Ma non sempre la vita con i miei produttori è stata tanto facile. Posso dire che solo negli ultimi due anni quello del produttore non è più stato un problema per me. Fino a qualche tempo fa mi era molto difficile trovare di volta in volta un produttore per i miei film. Succede poi che ogni produttore vorrebbe che il mio nuovo film fosse simile a quello immediatamente precedente, che ha avuto un gran successo. Ma il produttore di quel film, a sua volta, era stato molto perplesso prima di assumersene il finanziamento, perché anche lui avrebbe voluto che io lo facessi simile a quelli precedenti. Mentre io ogni volta voglio fare qualcosa di diverso ».

Purtroppo la nostra conversazione è stata breve: si era fatta ora di colazione e subito dopo Fellini e la Masina dovevano tornare in teatro.

Dopo i colloqui con Fioravanti, Di Giammatteo, Antonioni e Fellini, abbiamo avuto anche un incontro con gli insegnanti e gli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia (circa tre ore di conversazione sul cinema sovietico e sui giudizi degli uomini di cinema sovietici sul cinema italiano), con i membri dell'Associazione Italia-URSS (i quali hanno assistito con molta attenzione alla proiezione di *Quando volano le cicogne* e hanno acclamato Kalotozov), con il Segretario Generale di questa Associazione Paolo Alatri.

Tutti questi incontri e conversazioni mi hanno dato la impressione che il cinema italiano viva oggi un momento assai complesso di ricerche e di mutamenti. I registi italiani sono molto orgogliosi della loro scuola neorealistica, che ha conferito una così grande autorità al cinema italiano in tutto il mondo.

Ma che cosa sarà domani? Si troveranno nuovi sbocchi e nuove possibilità all'arte cinematografica? Su quali strade bisognerà incamminarsi per ottenere nuovi risultati? Sono domande che si pongono anche tutte le persone con le quali noi ci siamo incontrati.

ALEKSANDR KARAGANOV

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca (*Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata*).

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

La Resistenza nei film dell'Europa orientale e delle due Germanie

di RICCARDO REDI

Una rassegna di opere che abbiano un tema comune suggerisce inevitabilmente, se non un esame comparato, una serie di confronti e di considerazioni. Così il gruppo di film presentati a Cuneo in occasione del II Festival dei film sulla Resistenza può, per le diverse origini dei film e per la varietà degli indirizzi, dare l'avvio ad uno studio più approfondito sul Cinema della Resistenza in Europa. Nel proporre tale argomento mi rendo conto che « Cinema della Resistenza » è una definizione di comodo e discutibilissima. Anzi le discussioni in proposito sono già iniziate.

Ma al di là delle classificazioni storiche e critiche, sembra evidente che questi film hanno un carattere comune che li raggruppa tra loro e li divide dagli altri. Non tanto le vicende che narrano, né i loro intenti di rievocazione storica, né il loro impegno morale; piuttosto il fatto che rappresentano uno speciale momento, un particolarissimo atteggiamento da parte di chi li ha creati. Forse è persino logico e naturale che oggi la loro produzione sia in gran parte cessata e che i più recenti siano così diversi da quelli dell'immediato dopoguerra.

In ogni parte del mondo i film dedicati alla Resistenza hanno rappresentato sopratutto la presa di coscienza di interi paesi o almeno di larghi strati rappresentativi; la loro realizzazione ha significato ovunque la vittoria della democrazia: o il prevalere di correnti progressiste, come nel caso dei film americani prodotti durante la guerra, o un reale e diffuso risveglio democratico, come in Italia, o un tardo ed incerto pentimento, come è accaduto in Germania.

Vi sono stati anche dei paesi per i quali la Resistenza e il suo spirito sono rimasti dei fenomeni estranei, come la Gran Bretagna; altri invece che, dopo averla vissuta intensamente, non hanno saputo trasferirne il significato umano — e neppure politico — nella letteratura e nel cinema. Mi riferisco alla Francia.

Un esame completo dei film sulla Resistenza potrebbe essere molto utile: qui mi propongo solo di iniziarlo. Anche perché — pur riconoscendo che l'analisi delle opere e l'indagine storica dovrebbero avere la precedenza — in questo momento ci premono le discussioni che nell'ultimo anno sono sorte intorno a questo argomento. In modo particolare voglio ricordare i temi trattati al convegno tenuto a Grugliasco nel luglio 1963 sotto il titolo « Tendenze attuali del cinema antifascista italiano » e in quello tenuto a Genova nel gennaio '64. Farò quindi posto in questa relazione ad argomenti in apparenza disparati: accanto ad un esame dei film prodotti in alcuni paesi dell'Europa orientale e in Germania, vorrei inserire alcune considerazioni di carattere più vasto, nate appunto dalle recenti discussioni sul cinema italiano. Poiché due mi sembrano gli argomenti di maggior attualità nell'ambito del tema prefisso: una nostra maggior comprensione della produzione italiana più avanzata; il nostro atteggiamento nei riguardi della Germania d'oggi, del suo cinema, della sua letteratura.

I film sovietici

A puro titolo di curiosità — o forse per il bisogno di fissare un punto di partenza alla nostra indagine — mi sono chiesto più volte quale sia il primo film prodotto nel mondo per cui sia valida la definizione di « film sulla Resistenza ». In un senso largo è *The Great Dictator* (Il dittatore *o* Il grande dittatore, 1940) di Chaplin; ma se ci atteniamo ad un criterio più rigido che limiti la Resistenza alla lotta sostenuta dai popoli dei paesi occupati durante la seconda guerra mondiale o all'opposizione clandestina al fascismo e al nazismo negli anni precedenti, non è ancora possibile stabilire una precisa data. Ricorderò che tra il 1942 e il '43 vengono realizzati alcuni film sovietici meno noti: *Sekretar' rejkoma* (t.l.: Il segretario del comitato rionale, 1942) di Pyriev e *Nevlovimyi Jan* (t.l.: L'inafferrabile Jan, 1943) di Petrov e Annenskij; e nel 1943 si producono i primi film americani, ma di registi europei: *This*

Land Is Mine (Questa terra è mia) di Jean Renoir, *Hangmen Also Die* (Anche i boia muoiono) di Fritz Lang (1).

Nell'Unione Sovietica, dove nasce la parola « partigiano » — già la troviamo in un film del 1924, *Krasnye partizany* (t.l.: Partigiani rossi) di Viskovskij, in cui tra l'altro recitava il futuro regista Fridrich Ermler — e dove il fenomeno della resistenza armata dietro le linee nemiche è assai precoce, i film sulla resistenza si inseriscono chiaramente tra quelli celebrativi della « grande guerra patriottica ». Dai pochi esempi che si possono citare si ha l'impressione che nel quadro dell'immane conflitto, con stragi e distruzioni immense, con battaglie epiche come quelle di Mosca e Stalingrado, con assedi lunghissimi, in una guerra totale insomma, in cui era impegnato un intero popolo, la lotta di chi combatteva dietro il fronte tedesco nella Russia occupata non dovesse esser valutata in modo diverso dalla resistenza di tutto il paese.

Nell'esaltare il valore dei combattenti, il cinema sovietico non ha creduto di dover dare un posto particolare a questi « partizany » il cui contributo sarà stato forse più eroico, ma non diverso da quello dei soldati regolari, dei civili, degli operai, dei capi. È chiaro che ai personaggi del cinema di guerra sovietico non si pongono i problemi psicologici che sono stati affrontati da chi in Italia o in Francia o in Cecoslovacchia ha dovuto compiere una scelta tra collaborare con i tedeschi o combatterli; poiché nessuna scelta era posta dall'invasione tedesca al popolo russo, dall'una o dall'altra parte delle linee. E del resto il cinema della « grande guerra patriottica », ispirato da eventi immediati o recentissimi, ha un tono decisamente epico, un andamento corale che lascia scarso posto ai drammi degli individui.

Il primo film da ricordare, anche se scarsamente noto, è *Sekretar' rejkoma* (t.l.: Il segretario del comitato rionale) che Ivan Pyriev girò ad Alma Ata nel 1942. Di poco posteriore è *Nevolovimyi Jan* (t.l.: L'inafferrabile Jan), realizzato nel 1943 da Vladimir Petrov e J. Annenskij. È — strano per un film sovietico — ispirato alla Resistenza cecoslovacca; una storia piuttosto complicata e ricca di intrigo, che si distacca in un certo modo dalle altre opere dell'autore e dal cinema sovietico di quel periodo.

Gli altri film girati durante la guerra sono *Raduga* (Arcobaleno)

---

(1) Cfr. Ugo Casiraghi: *Fronte della libertà,* in « Cinema Nuovo », n. 57, 25 aprile 1955. Tutto il fascicolo è dedicato al cinema della Resistenza.

di Mark Donskoj e *Ona zascciscaet rodinu* (Compagno P) di Fridrich Ermler, ambedue noti in Italia e ampiamente discussi. Ricordo, nel secondo, il bel volto non più giovane di Vera Mareskaja, che infondeva forza e umanità al personaggio della colcosiana costretta dalla guerra e dalla ferocia del nemico ad unirsi al movimento partigiano. Particolarmente efficace nella sua violenza, allora nuova per noi, era la sequenza in cui un panzer tedesco inseguiva e schiacciava un bambino.

Mentre ancora durava il conflitto vi furono molti registi che si dedicarono ai film di guerra: Jegorov, Ivanov, Stolper, Barnet, Brauner fra i registi meno noti, e Rajzman (*Il cielo di Mosca*), Eisymont (*C'era una volta una bimba*), Savčenko (*L'Ucraina nel 1941*), Cheijfitz, Gerasimov, tra i nomi più celebri. Tra di essi bisogna segnalare, perché più vicini al nostro argomento, i documentari: *Un giorno di guerra* (t.l.) di Slucky, 1942, *Bitva za nasu Sovetskaja Ukraina* (La battaglia per l'Ucraina Sovietica, 1943) di Julia Solntseva e Lazar Bodik, supervisionato da Dovzhenko, e *Vittoria sulla riva destra dell'Ucraina* (t.l.), 1945, sempre con la supervisione dello stesso regista.

Alla fine della guerra troviamo altri film dedicati alla Resistenza: *Nepokorenny* (Gli indomiti) di Donskoij, 1946, ambientato in Ucraina, e *Moldaja gvardija* (La giovane guardia) di Gerasimov, 1948, tratto da un mediocre romanzo di Fadeev. Del 1947 è *Marite* di Vera Stroeva, di cui è protagonista l'attrice Tatiana Guseva nelle vesti di una giovane partigiana lituana.

Gli anni che seguono, per quanto ne sappiamo, vedono il trionfo del film storico-biografico, di Ciaureli, della genetica di Lysenko. E quando Pudovkin nel 1953 dà l'avvio al primo cinematografico « disgelo », ormai non è più tempo per le celebrazioni delle imprese patriottiche. È venuta l'ora dei drammi individuali e nuovi e più gravi problemi urgono ai realizzatori. Si faranno ancora film sulla Resistenza, ma saranno probabilmente mediocri come *Una bambina cerca il padre* (t.l.) di L. Golub, visto quest'anno, in ritardo, alla Rassegna di Cuneo.

I film cecoslovacchi

Il Paese in cui il film celebrativo della Resistenza si inserisce con maggior vigore in una ben precisa scuola nazionale è la Cecoslovacchia. Passata attraverso molte crisi politiche prima e dopo la

guerra, tormentata dagli invasori più a lungo di qualsiasi altro paese europeo, la Cecoslovacchia ha saputo in ogni circostanza legare la sua cultura alle più profonde tradizioni di libertà e di indipendenza, esprimendo quasi sempre opere di grande civiltà. Si direbbe quasi che anche i rivolgimenti più critici abbiano influito sulla produzione cinematografica soltanto in senso positivo. La liberazione e l'instaurazione della seconda Repubblica hanno permesso una prima fioritura di film, tra i quali — almeno per quanto riguarda i particolari film di cui ci occupiamo — molti sono degni di nota. La crisi del 1948 e il passaggio ad un regime di « democrazia popolare » non hanno d'altra parte recato le conseguenze che era naturale attendersi: non hanno in altre parole incanalato il cinema entro gli stretti binari dello stalinismo, imponendogli la produzione di opere meramente celebrative o ispirate ad un gusto sovietico, estraneo alla sensibilità degli autori cecoslovacchi.

Né quindi la successiva destalinizzazione ha potuto portare mutamenti significativi. In realtà il cinema cecoslovacco, non avendo mai ripudiato i propri autori migliori, non ha dovuto procedere a sconfessioni o riabilitazioni. Basti pensare che ancora oggi incontriamo nomi di registi affermatisi prima della guerra, Frič, Vavra, Cikàn; e non sarebbe assurdo riconoscere nell'evoluzione del cinema cecoslovacco una « continuità » che lega i vecchi maestri alle ultime generazioni.

In Cecoslovacchia troviamo un gruppo nutrito di film sulla Resistenza: e poiché qui, come in Polonia, è stata sì una Resistenza fatta di colpi di mano e di attentati, ma sopratutto una Resistenza di città, non di battaglia in campo aperto, i film che vi si ispirano sono raramente epici, più spesso psicologici, di personaggi, di ambienti. Il panorama si apre con *Muzi bez kridel* (t.l.: Uomini senz'ali) di František Čap, 1946, che inizia con lo stesso argomento del film di Fritz Lang, l'uccisione del Reichsprotektor Haydrich, ed è ambientato tra gli operai delle officine aeronautiche di Ruzyne. Dello stesso anno è *Hrdinové mlci* (t.l.: Gli eroi tacciono) di Miroslav Cikàn e del 1948 sono *Vlcie diery* (t.l.: La tana dei lupi) di Pal'o Bielik e *Bìlà tma* (t.l.: L'oscurità bianca) ancora di František Čap.

Nel 1949 incontriamo film più noti: *Daleka Cesta* (Alles Kaputt!) di Radok, che porta sullo schermo la tragedia di Terezin; e *Němà barìkàda* (Barricata muta) di Otakar Vavra, forse il più importante dei primi film cecoslovacchi sulla Resistenza. Si può

essere incerti se includere nel nostro esame *Uloupenà hranice* (t.l.: La frontiera rubata) opera prima di Jiří Weiss, presentata al festival di Locarno del 1947: un ottimo film che narra la disperata difesa della propria terra da parte di un gruppo etnico ceco nei Sudeti contro i tedeschi dopo il trattato di Monaco del '38. Weiss, che in seguito avrebbe riaperto la via del film psicologico con opere di grande importanza come *Vlci jama* (La tana del lupo) e *Takovà laska* (Più forte della notte), diede un ulteriore contributo al film sulla resistenza con *Posledny vystrel* (t.l.: L'ultimo colpo), un'opera che rimane al di sotto delle successive dello stesso autore. Nello stesso anno, 1950, apparve un film dell'anziano Martin Frič, *Past* (t.l.: La trappola), molto ben interpretato dall'attrice Vlasta Chramostovà, premiata a Cannes nel 1951 per la miglior interpretazione femminile, *Maly Partizan* di Pavel Blumenfeld è dell'anno successivo; Vavra girerà nel '53 *Nastup,* di un romanzo di Vàclav Rezac. Dobbiamo poi giungere al '56 per incontrare un altro film di Weiss, *Hra o Život* (t.l.: La vita è in gioco) che in due successivi Festival, Venezia e Locarno, riusciva ad imporre il regista ceco tra le grandi firme del cinema internazionale. Ma sopratutto il film confermava la svolta del cinema cecoslovacco, che, ad opera di autori come Weiss e Krejičik, si indirizzava verso un approfondimento psicologico che teneva conto nello stesso tempo della solida tradizione acquisita negli anni precedenti alla guerra e non rinnegava le scoperte dell'« umanesimo socialista ».

Tre anni dopo Weiss riconfermava il suo indirizzo con *Romeo, Juliet a tma* (Giulietta, Romeo e le tenebre), film non propriamente sulla Resistenza ma che comunque rientra, per questo suo contrapporre degli esseri umani alle « tenebre » dell'occupazione e del nazismo, nella tematica di questo genere. Alla stessa epoca, non solo cronologicamente, ma spiritualmente appartiene il bel film *Vyssi prinzip* (Il principio superiore) di Jiří Krejičik, tratto da un soggetto di Jan Drda, quello stesso che con le sue novelle aveva fornito dieci anni prima il nucleo della storia a *Barricata muta* di Otakar Vavra.

L'ultimo film da ricordare è *Transport* di Zbyněk Brynych. Brynych era stato per anni l'aiuto di Weiss ed aveva dimostrato di esserne un fedele allievo con *Romanzo dei sobborghi* (t. l.), il film con cui aveva debuttato nel 1958. Ma cinque anni dopo, questa sua nuova rievocazione della tragedia di Terezin dimostra che il giovane regista si è messo su una sua personalissima strada, che ha

superato sia le prime tendenze epiche, sia la più recente scuola « psicologica » e le sue derivazioni « neo-romantica » e « pessimista » (2).

I film polacchi

Non possiamo pensare alla Resistenza polacca senza che ci tornino alla mente due film: *Kanal* (I dannati di Varsavia) e *Popiol i diamant* (Ceneri e diamanti) di Andrzej Wajda. Ci dicono, in modo chiaro anche se allusivo, tutto quello che è necessario sapere per capire il grande dramma dei combattenti polacchi, di quelli che non si sono arresi ed hanno combattuto anche quando non vi era alcuna speranza, non di vittoria, ma di sopravvivenza. Il primo rievoca la grande e sfortunata rivolta di Varsavia del 1944. Tutti sappiamo che cosa accadde in Polonia in quel terribile agosto, anche se nessuno conosce esattamente i moventi precisi e le responsabilità. Le armate sovietiche erano attestate sulla Vistola, quando il generale Bor-Komorowski, d'accordo con il governo polacco di Londra e, pare, senza nessuna intesa preventiva con i sovietici, diede l'ordine di insorgere il 1° agosto. Sperava in una rapida avanzata dell'armata rossa? O, al contrario, la sua insurrezione voleva essere una prova di forza dell'armata Krajowa, ispirata dalle forze di destra, contro il governo provvisorio di Lublino, costituitosi nei territori occupati dai russi? Esistono molti documenti in proposito (3) — tra cui il carteggio Stalin-Churchill — ma nessuno è illuminante. Tutti i combattenti e il popolo polacchi, di ogni tendenza, si gettarono nella lotta, convinti che la liberazione fosse imminente; le truppe sovietiche non si mossero, forse inviarono qualche rifornimento nei primi giorni e poi, come scrisse Stalin, « si disinteressarono ». Dopo 63 giorni la rivolta era schiacciata da quattro divisioni tedesche, che avevano pagato a carissimo prezzo la vittoria. E i polacchi non potranno mai dimenticare né la morte di 50.000 patrioti, né la distruzione della città, né le divisioni sovietiche ferme sulla Vistola. In *Kanal* vi è solo un breve accenno agli « altri » poco distanti; ma vi è anche un'immensa tristezza per la tragica battaglia combattuta inutilmente.

---

(2) ERNESTO G. LAURA: *Il film cecoslovacco,* Ed. dell'Ateneo, 1960.

(3) ROBERTO BATTAGLIA: *La seconda guerra mondiale,* Editori Riuniti, 1962.

Nel 1945, finita la guerra, ceduti all'URSS i territori dell'Est e presi alla Germania quelli dell'Ovest fino alla linea Oder-Neisse, i problemi posti dall'insurrezione del '44 riaffiorano più tragici che mai sotto l'aspetto d'ordine garantito dalle truppe sovietiche. Vi sono ex-partigiani comunisti ed ex-partigiani di destra. Vi è chi brinda con i russi e chi brinda alla memoria dei soldati di Anders caduti a Cassino. È la situazione descritta in *Cenere e diamanti*; è l'essenza dei grandi conflitti politici che hanno travagliato la Polonia del dopoguerra.

Il primo film sulla Resistenza polacca è *Ostatni etap* (L'ultima tappa) di Wanda Jakubowska, girato nel 1947: è ormai un classico. Elencherò i titoli dei film prodotti negli anni seguenti, alcuni dei quali sono sufficientemente noti anche in Italia: *Stalowe serdca* (t.l.: Cuori d'acciaio) di S. Januszewski, 1948; *Ulica graniczna* (t.l.: Strada di confine) di Aleksander Ford, visto e premiato al Festival di Venezia del 1948, che rievoca la grande tragedia del ghetto di Varsavia; *Za wami pojda inni* (t.l.: Altri vi seguiranno) di A. Bohdziecwicz, 1949; *Dom na pustkowin* (t.l.: La casa in luogo deserto) di Jan Rybkowski, 1949; *Miasto nieujarzmione* (t.l.: La città indomita) di Jerzy Zarzycki, 1950, (sulla distruzione di Varsavia dopo l'insurrezione del 1944); *Pokolenie* (t.l.: Generazione) di Andrzej Wajda, 1954, e il successivo *Kanal* del 1957, di cui si è già detto. La rivolta di Varsavia ritorna più volte nel cinema polacco: « Occorreva la profondità di pensiero di Munk », abbiamo letto di recente in una commemorazione del regista polacco, « per osar rappresentare nel film *Eroica* l'insurrezione di Varsavia in modo satirico, senza esporsi ad esser lapidato dai propri concittadini ». *Eroica* narra i casi di Dzidzius, uomo razionale e di natura mite, che diviene eroe suo malgrado, proprio perché immerso in un clima di generale eroismo, e finisce per unirsi ai combattenti dell'insurrezione. Il film è in bilico tra la commedia e il dramma e costituisce nel nostro quadro di film sulla Resistenza un caso a parte. Devo comunque notare che *Eroica* è del '57, lo stesso anno di *Kanal,* l'anno in cui ha inizio la grande revisione. « È un fatto concreto », ha scritto Munk (4), « un fatto storico recente che ha influenzato la concezione espressa in *Eroica.* Penso alla trasformazione dell'eroi-

(4) *Temoignages sur Andrzej Munk,* textes de A. Brzozowski, J. Stawinski, A. Munk, W. Woroszyski. Estratto da *Andrzej Munk,* ed. Wydawnictawa Artystyczne i Filmowe, Varsavia.

smo tradizionale e irrazionale in un eroismo razionale, saggio e padrone di sé. È ovvio che mi riferisco agli avvenimenti d'ottobre ».

Con il « nuovo corso » politico l'attenzione degli autori polacchi si rivolge sempre di più alla vita contemporanea; i film celebrativi — ma pochissimi dei film ricordati meritano questo aggettivo — si fanno più rari. Del 1958 è *Zamach* (L'attentato) di Passendorfer; poi non si ha notizia di film di rilievo in questo campo fino al 1963 quando appaiono contemporaneamente *Koniec Naszego Swiata* (t.l.: La fine del nostro mondo) di Wanda Jakubowska e *Pasazerka,* il film postumo di Munk. Frattanto vengono posti in lavorazione *Ranny w lesie* (t.l.: Ferito in un bosco) di Janusz Nasfeter e *Naganiacz* (t.l.: I battitori) di Cseslaw e Eva Petelski, presentato al Festival di Locarno dell'anno scorso.

I film ungheresi

Non sappiamo molto della Resistenze ungherese: abbiamo notizie di grandi scioperi nel settembre 1943 e della partecipazione di numerosi insorti alla battaglia di Budapest, durata 45 giorni, aspramente combattuta di casa in casa. Nel corso della guerra le « croci frecciate », i fascisti ungheresi, avevano fucilato patrioti, operai, dirigenti del fronte clandestino. Tuttavia sembra credibile che l'Ungheria, dopo anni di dittatura, non abbia espresso movimenti come quelli della Polonia e della Cecoslovacchia. Né, ad un primo esame, riesco a trovar traccia nella produzione ungherese, pur così ricca ed interessante, di film dedicati alla Resistenza (5).

Se ne parla in *Felszabadult föld* (t.l.: Terra liberata) di Frigyes Bàn, 1950, séguito del celebrato *Talpalatnyi föld* (Un palmo di terra); ma occorre giungere a tempi molto recenti per trovare altri accenni espliciti allo stesso tema nel film *Le tenebre del giorno* (t.l.) di Zoltán Fabry. Tra questi due titoli estremi è possibile individuare altri due film, che tuttavia non possono a rigore entrare tra i « film sulla Resistenza »: *Budapest tavasz* (t.l.: Primavera a Budapest) di Máriássy, 1955, e *90 minuti all'inferno* (t.l.) di Fabry, realizzato nel 1961. Il primo, com'è noto, descrive gli ultimi giorni

(5) *Cinema Ungherese ieri e oggi,* Quaderni della FICC, n. 2, 1950; *Situazione del cinema ungherese* (colloquio con K. Makk e N. Ivanyi), in « Bianco e Nero », anno XXIII, n. 11, novembre 1962.

di Budapest prima della liberazione; il secondo è ambientato in un campo di concentramento tedesco dove un gruppo di prigionieri cerca di strappare al comandante un trattamento più umano battendo in un incontro di calcio una squadra militare tedesca. Ma al termine dei 90 minuti di gioco, i prigionieri verranno uccisi.

I film jugoslavi

Moltissimi sono invece i film jugoslavi dedicati alla grande guerra combattuta dal popolo contro gli invasori. Basti pensare che al II° Festival di Pola nel 1956 su undici film presentati ben sette si ispiravano alla recente guerra partigiana. Ma già il primo film prodotto dopo il conflitto nel 1946, *Slavica* di Viekoslav Afric, celebra l'eroismo di una ragazza che combatte con i pescatori della costa dalmata contro i tedeschi. Ricorderò in seguito *Ziviet ce ovaj narod* (t.l.: Questo popolo vivrà, 1948) di Nikola Popovic, pure ispirato ad una figura di donna; e *Na svojoj zemplji* (t.l.: La terra natìa) di France Steglitz, dello stesso anno.

Probabilmente la rottura con l'URSS nel 1948 e i successivi mutamenti nella politica interna indirizzarono la produzione jugoslava verso altri temi: *Sofka,* del 1949, visto a Venezia, ne è un esempio. Ma il filone della Resistenza raffiora negli anni seguenti ed è tutt'ora uno dei più ricchi. Nel 1955 troviamo l'ottimo *Trenuci odluke* (t.l.: Momento della decisione) del cecoslovacco František Čap, *Esalom dr. M* (t.l.: Lo squadrone del dr. M) di Zivorad Mitrovic e la coproduzione jugoslava-norvegese *Krvani put* (t.l.: Il sentiero insanguinato) di Rados Novakovic, l'autore di *Sofka.*

Notevoli *Ne okreci se sine!* (t.l.: Non ti voltare, figlio mio!) di Branko Bauer e *Dolina mira* (La valle della pace) di France Steglitz; ma il film che più dà la misura dello spirito con cui gli jugoslavi hanno affrontato questi temi è *Tudja zemlja* (t.l.: Terra straniera) di Joze Gale, i cui protagonisti sono alcuni soldati italiani sorpresi dall'8 settembre in Montenegro, che cercano di aprirsi combattendo una via verso il mare e la patria lontana. Altri titoli da citare sono *Vucja noc* (t.l.: La notte dei lupi) di France Steglitz e *Nasi se putovi razilaze* (t.l.: Le nostre strade divergono) di Sime Simatovic, su soggetto del generale partigiano Ivan Sibl. Si tratta di film presentati tutti tra il '55 e il '57.

I successivi *Veliki i mali* (t.l.: Grandi e piccoli) e *Osma vrata*

(t.l.: L'ottava porta) sono stati visti alle Informative veneziane del 1958 e '59. Il primo, di Vladimir Pogacic, ricco di sottile analisi psicologica e di una certa tensione drammatica, narra di un bambino che ha nascosto nella propria stanza un partigiano all'insaputa del padre; il secondo, di Nikola Tanhofer, ci presenta il caso di coscienza di un professore, del tutto estraneo alla lotta, che si trova in tasca un messaggio da consegnare a persone in pericolo.

Concluderò ricordando *Kozara,* il recente film di Veliko Bulajick, dedicato alla disperata difesa della montagna in cui aveva sede il quartier generale dell'esercito di liberazione. Film che rivela non solo un rinnovamento nel modo di concepire i film epici a grande respiro, ma il raggiungimento da parte della cinematografia jugoslava di un livello tecnico e spettacolare per nulla inferiore a quello delle altre nazioni.

Film sulla Resistenza e film democratici

Conosciamo i film italiani sulla Resistenza e le loro varie interpretazioni. In Italia questi film, con i loro difetti e nonostante la loro congenita incapacità di assumere dimensioni reali, assumono il vero significato di una presa di coscienza democratica. Vorrei definirla tardiva. Io non condivido la tesi, sostenuta da molti studiosi e storici, che il cinema italiano durante il fascismo e soprattutto negli ultimi anni sia stato un cinema di opposizione. Non condivido le troppo benevole interpretazioni degli scritti apparsi su « Cinema » e « Bianco e Nero » prima della guerra, divenuti oggi agli occhi di molti come dei crittogrammi da decifrare, che svelano anche allora a chi sapeva leggere tra le righe profondi messaggi democratici. Questa polemica è già stata fatta e non è mia intenzione riaprirla qui: anche se molti di quei giovani onesti che facevano la fronda con la compiacente protezione di Vittorio Mussolini o di Ciano oggi sono dei sinceri democratici, non riesco a vedere la continuità tra il cinema che finisce in Italia il 25 luglio del 1943 e quello che riprende nel 1945.

Anzi che nasce, in modo incerto ma prepotente, quasi forzando la volontà dei realizzatori. Sappiamo come *Roma città aperta* sia cresciuto da solo nelle mani di Rossellini: agli inizi avrebbe dovuto essere soltanto un documentario sulla vita e il martirio di don Morosini, non un film. Forse proprio per questo suo sorgere spontaneo,

per il suo prorompere sugli schermi di tutto il mondo, ci ha affascinato e oggi lo consideriamo il capostipite dei film sulla Resistenza, nonostante i suoi limiti. Intendo dire che, nonostante il tema, l'ispirazione, il clima, *Roma città aperta* si è trascinato dietro un bagaglio di giallo-romanzesco (la droga, il disertore nazista, Harry Feist, Giovanna Galletti) che non avrebbe dovuto entrare in un cinema realistico, ispirato alla Resistenza. Forse l'esperienza della guerra e della lotta antifascista non ha ancora consegnato in pieno il suo messaggio al cinema: i film restano ancora in parte dei meccanismi narrativi in cui non possono mancare gli elementi avventurosi, la classica struttura drammatica.

Ma è solo questione di tempo: *Paisà* nelle sue parti migliori si spoglierà totalmente degli elementi superflui. La grande esperienza democratica è giunta sino a toccare lo stile dell'autore.

Ed eccoci giunti al nucleo delle recenti discussioni sul nostro cinema migliore. Si è affermato da più parti che il cammino intrapreso con *Roma città aperta* e con *Paisà* non va oltre *Achtung, Banditi!* di Lizzani. In seguito gli autori avrebbero fatto un passo indietro rispetto alle posizioni democratiche raggiunte con questi film; e quando nel 1959 Rossellini ha dato il via, con *Il generale della Rovere,* ad una nuova fioritura di film sulla Resistenza, antifascisti, democratici, questi si sono trovati su posizioni commerciali e sopratutto « acritiche » (6).

In gran parte è vero. Anche negli anni in cui si esaltava il trionfo del neorealismo italiano, ma in special modo quando si cominciò ad annunciarne il declino, i critici più attenti avevano avvertito come il neorealismo avesse eluso tutti i grossi problemi del momento e del recente passato. Non aveva saputo approfittare degli anni di libertà dell'immediato dopoguerra, non aveva saputo raccontare la guerra, affrontare il problema fascismo-antifascismo, non aveva raccontato la storia degli ebrei, non aveva detto con quale animo i nostri giovani erano andati al fronte e con quale erano tornati.

Cosa avrebbe fatto l'industria hollywoodiana — ci siamo persino domandati in quegli anni — con tanto materiale a disposizione? Avrebbe inventato storie avventurose o casi drammatici sulla guerra di Spagna (schierati sui due opposti fronti vi erano per la prima volta italiani contro italiani), avrebbe spiegato il dramma del-

---

(6) Gianni Rondolino, in *Tendenze attuali del Cinema antifascista italiano,* Grugliasco, 6-7 luglio 1963.

l'obbiettore di coscienza, narrata la farsa dell'imboscato. E forse avrebbe celebrato gli avvenimenti più vistosi (ed anche più cinematografici) della Resistenza, come la Repubblica della Val d'Ossola, la battaglia del Cansiglio, l'insurrezione finale. Sia pure romanzandola, non avrebbe evitato una certà realta italiana.

Noi abbiamo fatto di tutto per evitare qualsiasi impegno con la realtà, fosse quella storica o quella di tutti i giorni. Neppure il dopoguerra, con il suo clima ed i suoi problemi, era stato compreso dal nostro cinema. Nessun accenno, ad esempio, al sorgere delle istituzioni democratiche: se si nominavano i partiti, il tono doveva essere obbligatoriamente scherzoso.

Il cosidetto « rilancio » del cinema antifascista italiano nel 1959 è stato complessivamente valutato come negativo. In linea di massima le critiche mosse ai singoli film sono quasi sempre giuste: se infatti il cinema italiano del neorealismo poteva esser accusato di essersi tenuto lontano da una problematica vera e sentita, che dire dei film che vanno da *Il generale Della Rovere* a *La lunga notte del '43*, da *L'oro di Roma* a *Tiro al piccione?* Sono indubbiamente al di sotto di quella grande realtà che è stata la Resistenza; sono degli spettacoli, talvolta buoni, ma non hanno un vero profondo rapporto né con l'epoca che vogliono rievocare, né con il momento in cui vengono realizzati.

Se li prendiamo come metro di un cinema democratico, giungiamo inevitabilmente a conclusioni negative per tutto il cinema italiano. Anche perché i film democratici della produzione italiana, quando finalmente sono giunti, sono stati degli altri. La misura del grado di impegno democratico — ma dovrei dire semplicemente civile — raggiunto negli ultimi anni dai nostri autori non sarà forse dato da *Le quattro giornate di Napoli* o dal *Processo di Verona*; ma certamente da *Salvatore Giuliano* e da *Le mani sulla città.* Di fronte a questi film dobbiamo ritirare il rimprovero fatto anni addietro al nostro cinema per non aver portato sullo schermo la guerra di Spagna o la Repubblica della Val d'Ossola; è ben vero che Pontecorvo ha rinunciato al *Quinto reggimento* e Lattuada al *Delitto Matteotti,* ma abbiamo avuto altri film democratici, forse più aggressivi e più importanti proprio perché invece di una materia « storica » hanno affrontato una materia ancora scottante o addirittura attuale.

Fernaldo Di Giammatteo, nella relazione tenuta al convegno di Genova, ha affermato che questi film di Rosi si possono a buon

diritto chiamare « film della Resistenza » (7). Non ne comprendo il motivo, anche se si può capire il ragionamento di chi vuole allargare il concetto di Resistenza a quello di fattiva difesa degli ideali democratici.

La Resistenza è un fenomeno ben preciso — anche se ha lasciato un'eredità di ideali su cui vive oggi la democrazia — che si caratterizza non solo per l'epoca e per le condizioni storiche obbiettive, ma sopratutto per un particolare clima psicologico. La Resistenza ha significato lotta armata, non di soldati costretti da leggi e da ordinamenti, ma di uomini liberi che avevano spontaneamente scelto il nemico contro cui combattere. Di fronte all'anacronistica figura del militare che esegue ciecamente « ordini superiori » e con questa formula crede di giustificare i più orrendi eccidi, si erge la figura del libero partigiano che combatte per propria scelta, per motivi che vengono da lui stesso. E infatti noi oggi sentiamo chiaramente come sia assurdo che un uomo giustifichi l'uccisione di un altro uomo con gli « ordini superiori ». Solo nella propria coscienza si può trovare la ragione che permette di uccidere un proprio simile: e non può essere che la suprema ragione della libertà e dell'umanità intimamente sentita.

Questo particolare momento psicologico mi sembra caratteristico della Resistenza e non ritengo possa esser trasposto in altre situazioni. Ed è per questo che preferisco tener distinti i film sulla Resistenza dagli altri film « democratici ».

La Germania e i film sulla Resistenza

Prima ancora di affrontare il tema dei film tedeschi democratici, antinazisti, sulla Resistenza, vorrei cercare di esprimere (e prima ancora di capire) lo stato d'animo che coglie uno spettatore non insensibile di fronte agli orrori e alle atrocità dell'ultimo conflitto rievocati sullo schermo. Particolarmente ho dinanzi agli occhi una scena del film di Rossif *Le temps du ghetto* rievocata da uno dei testimoni: un capitano delle SS riconosce in due prigionieri ebrei due suoi concittadini; con molta cortesia conversa con loro e fa loro servire un pranzo. Poi, alla fine, li uccide.

---

(7) FERNALDO DI GIAMMATTEO, in *Significato attuale del film sulla Resistenza europea* (atti del Convegno), Genova, 12 gennaio 1964.

Poiché questo stato d'animo di fronte all'orrore è lo stesso che ha dominato i pochi sinceri democratici tedeschi durante il nazismo e che ha costituito il grande dramma della cultura tedesca — est e ovest — dal 1945 ad oggi. Conosciamo le parole di Thomas Mann, quelle caute parole che egli mette in bocca a Serenus Zeitblom nelle prime pagine del « Doctor Faustus » per illustrare « il pauroso dilemma in cui la sorte ha sospinto l'anima tedesca ». Serenus Zeitblom si augura la sconfitta delle armi tedesche « costantemente e con chiara coscienza, ma non senza costante rimorso ». « Il mio stato d'animo non è che una particolare variante di quella situazione che, eccettuati i casi di stragrande stupidità o di interessi volgari, è divenuto il destino di tutto il nostro popolo, e io non sono alieno dallo scorgervi una tragedia speciale, quantunque sappia che anche altre nazioni dovettero augurarsi la sconfitta del loro Stato per amore dell'avvenire proprio e altrui. Ma data la probità, la fiduciosità, il bisogno di fedeltà e di devozione del carattere tedesco, vorrei pur sostenere che nel nostro caso il dilemma si inasprisce in modo particolare, e non posso vincere l'acre rovello contro coloro che hanno spinto un popolo così buono in una situazione di spirito la quale, ne sono persuaso, lo colpisce più gravemente di qualunque altro e lo strania disperatamente da se stesso ».

Thomas Mann è forse l'unica voce della narrativa tedesca che prenda una posizione aperta, che scriva in tutte lettere: mi auguro la sconfitta della Germania. Ma Thomas Mann in quel tempo vive in California, circondato dall'ammirazione e dalla solidarietà di tutto il mondo. E ciononostante preferisce ritrarre la catastrofe tedesca attraverso un duplice filtro letterario: nel destino di Adrian Leverkühn, narrato da Serenus Zeitblom. Anche Thomas Mann, che negli scritti politici e nella vita ha preso posizione da tempo, fa fatica ad accostarsi alla Catastrofe.

La Catastrofe. Tale è il nome che ricorre di frequente nella prosa tedesca del dopoguerra. Parlare di sconfitta è molto difficile: meglio usare altre parole. Non « nazismo », ma « leviatano ». Per gli scrittori nuovi dal '45 in poi si ripete la situazione di Thomas Mann: qualcosa li trattiene dall'affrontare con chiarezza la realtà. Un conflitto di sentimenti in cui la colpa si accompagna alla sensazione di essere vittime di un orribile destino, una lunga e pesante eredità letteraria e infine la decadenza culturale dell'ultimo ventennio, li orientano inevitabilmente verso un linguaggio oscuro.

Non dobbiamo dimenticare che l'avvento del nazismo aveva si-

gnificato la completa distruzione della letteratura tedesca. La maggior parte degli scrittori era fuggita all'estero: i due Mann, Brecht, Anna Seghers, Remarque, Andres, Renn, Zweig, Bredel. In Germania era rimasto solo qualche minore, disposto a mettere agli ordini di Goebbels una penna di scarso valore (8). « Solo tre scrittori — testimonia Bonaventura Tecchi — sfuggono alla scolorita atmosfera del tempo: Jünger, Wiechert, Carossa ».

Nell'immediato dopoguerra tornano quasi tutti, chi ad est, chi ad ovest, pieni di fervore e di entusiasmo. Sopratutto gli scrittori di sinistra o comunisti, che rientrano in blocco e si stabiliscono per lo più a Berlino: Theodor Plievier, Heinrich Mann, Anna Seghers, Becher, Bredel, Kisch, Bloch, Zweig. Nella Germania occidentale tornano alla spicciolata: Leonhard Frank, Alfred Döblin, Stefan Andres, Fritz von Unruh, Bernard von Brentano, Carl Zuckmayer, Ferdinand Bruckner, i due Hirsch. Rimasero all'estero Thomas Mann, Remarque, ed altri come Hermann Hesse, che aveva lasciato la Germania prima ancora dell'avvento del nazismo.

Ma tutti costoro, indipendentemente dalle loro scelte politiche e dal loro valore, non seppero affrontare i gravi problemi tedeschi, primo fra tutti quello della guerra appena finita. Di tutti gli autori ora ricordati soltanto due hanno scritto romanzi sulla seconda guerra mondiale: Plievier e Remarque. Ma « Stalingrado », con tutto il suo orrore, e « Tempo di vivere, tempo di morire », così pieno di umanità nel cogliere certi aspetti del conflitto, non riescono a comprendere realmente il nazismo e il grande dramma che ha per protagonisti la Germania da una parte e i popoli liberi dall'altra.

Protagonisti della crisi del dopoguerra furono quindi scrittori nuovi (9), giovani appena tornati dalla guerra e dalla prigionia con un diario nel misero bagaglio, che con quel diario si apprestavano ad affrontare il problema della Catastrofe. Non che in quei fogli la verità fosse registrata e interpretata fedelmente: la guerra narrata dagli scrittori tedeschi non è ancora la guerra che abbiamo visto

---

(8) LUKACS: *Breve storia della letteratura tedesca,* Einaudi, 1956; SCHONAUER: *Detsche Literatur im Dritten Reich,* Walter, 1961.

(9) KARL AUGUST HORST: *Stierkampf ohne Stier,* in « Detscher Geist zwischen gestern und morgen », Merkur, Dt. Verlag-Anstalt, 1954; WALTER JENS: *Detsche Literatur der Gegenwart,* Piper, 1961; KESTEN: *La situazione della letteratura tedesca*; e SCHWEDEN: *Vicende della letteratura postbellica,* in « Ulisse », n. 21, primavera 1955, dedicato a « La Germania oggi ».

noi. Spesso i « Tagebücher » e i « Berichte » di Kästner, Barth, Kisch, Hartlaub Nossack, cercano di sfuggire al lettore dietro un sipario di riflessioni interiori. Esempio classico di tale maniera sono i diari di Ernst Junger, lo scrittore militarista e reazionario della prima guerra mondiale, convertitosi lentamente, e non del tutto, alla democrazia.

Non è il crudo senso della realtà che ci restituiscono le pagine di questi scrittori, ma un atteggiamento riflessivo e moraleggiante. Scrive Nossack nel suo « rapporto » sulla distruzione di Amburgo: « Uno sguardo più approfondito alla questione ci impediva di pensare ad un nemico che avesse causato tutto ciò, che ne fosse responsabile. Anch'egli era tutt'al più strumento di forze sconosciute che ci volevano annientare ». Comincia ad affacciarsi con Nossack quella tematica che verrà definita come la « situazione apocalittica ».

Sarebbe vano cercare in questa letteratura, che pure si ispira largamente all'eterna tematica tedesca dell'orrore, un qualsiasi accenno ai campi di sterminio e tanto meno alla resistenza, alla semplice antitesi tra nazismo e forze della libertà. Solo gli scrittori del « Gruppo '47 », formatosi a Monaco attorno a Hans Werner Richter, Heinrich Böll, Ilse Aichinger, Walter Jens e qualche altro, hanno accenti più realistici nel parlare di guerra, campi, distruzione. Già nella sua prima opera, « Die Geschlagene », Richter affronta il pericoloso tema del conflitto interiore di un soldato costretto a combattere contro coscienza. Nel secondo, « Caddero dalle mani di Dio », il protagonista è un campo di concentramento. E benché qualcuno abbia affermato che quel campo appare come uno dei luoghi caratteristici per il senso demoniaco della nostra epoca, il romanzo non coglie nessun aspetto del dramma tedesco. Sembra che il suo scopo sia di dimostrare — ed è un curioso modo di affrontare il problema della colpa — che vincitori e vinti furono egualmente bestiali, che una assoluta mancanza di ideali ha caratterizzato i combattenti di ambedue le parti, che ad un campo di concentramento tedesco segue inevitabilmente un campo di concentramento russo, americano o dell'IRO.

Quante volte abbiamo colto nei tedeschi — libri, giornali, persone — quel curioso atteggiamento che si riassume nella frase: « Noi abbiamo la colpa dei campi, voi quella dell'atomica ». Atteggiamento che anni di guerra fredda — *Vincitori e vinti* analizza acutamente il fenomeno — hanno incoraggiato. Pochi autori dimostrano di saper affrontare serenamente il problema della colpa:

ricorderò Albrecht Goes, un pastore protestante autore di due racconti, « Unruhige Nacht » e « Das Brandopfer » (10), pieni di pietà sia per i soldati mandati a combattere controvoglia sul fronte russo, sia per la povera gente dell'Ucraina occupata, sia per gli ebrei perseguitati. È forse l'unica voce che si allontani da quell'ipocrita « un popolo così buono » di Thomas Mann.

I libri ricordati sinora appartengono ai primi dieci anni del dopoguerra: sono cioè di un'epoca in cui i problemi dovrebbero essere ancora vivi. Ma sono anche gli anni in cui la Germania vuole « non ricordare » e la ricostruzione viene pagata con un oscuro, testardo sonno della coscienza. Che non dobbiamo tuttavia ritenere sempre volontario: perché in Germania è del tutto naturale un predominio delle tendenze « mistiche-apocalittiche » che trovano nei romanzi di Elisabeth Langgässer l'espressione migliore e negli scritti « sperimentali » di Arno Schmidt la punta d'avanguardia.

Ma ritorniamo al « popolo così buono ». Dalla lettura di romanzi, diari, rapporti, racconti non si capisce se e come vi sia stato, e quando, un reale stato d'animo di rivolta al nazismo, alla guerra, alla crudeltà. Un generico disfattismo da parte dei soldati, questo è certo. Non credo — e ritorniamo un po' per volta a parlare di cinema — che i soldati tedeschi siano stati quelle gelide, silenziose macchine che appaiono in tanti film, ultimo quello di Giuseppe De Santis. Racconta uno dei nostri scrittori, Ledig, nel libro « L'organo di Stalin » (che è il famoso lanciarazzi multiplo russo) che la canzone più in voga presso le truppe tedesche era una parodia di « Lilì Marleen »:

Sulla via di Mosca — c'è il nostro battaglion
ed è quanto rimane — d'una division
voleva Mosca visitar — invece deve rincular
come Napoleon — come Napoleon
Quando la nebbia si alzerà — l'ariano in fuga si vedrà
come Napoleon — come Napoleon

Sono passati altri anni e ai primi incerti tentativi dei giovani scrittori si sono aggiunti dei veri romanzi: la rinascita della narrativa tedesca, che critici come Hermann Kesten, Karl Horst, Walter Jens ritenevano ancora lontana, è invece iniziata. Basterà ricordare i nomi di Gregor von Rezzori, Gunther Grass, Heimito von Do-

(10) Edizione italiana: « Prima dell'alba », Einaudi, 1959.

derer. Ma con questi scrittori la guerra e il problema della colpa appartengono ormai al passato: non si può certo accusare l'autore del « Tamburo di latta » di voler « non ricordare »; ma la sua rievocazione, tragica e grottesca insieme è passata al filtro di una deformazione letteraria, non molto dissimile da quella di Thomas Mann.

L'atteggiamento della produzione cinematografica tedesca non è stato sostanzialmente diverso da quello della letteratura. Forse ha cercato di distinguere tra tedeschi buoni e tedeschi cattivi, talvolta peccando di ottimismo; ma nel tentativo di dividere le responsabilità degli uni da quelle degli altri, ha in un certo qual modo fatto un passo avanti rispetto alla maggior parte dei romanzi, cui è mancato il coraggio di affrontare argomenti così scottanti. Non vi è dubbio che anche la cinematografia ha continuato nei consueti equivoci. Ma il cinema è per sua natura più realistico della prosa e non può mascherare l'immagine dietro il velo della finzione letteraria o dello stile oscuro. Non può dire « Catastrofe », « Leviatano », « Apocalisse »: deve per forza dire « Sconfitta », « Nazismo », « Distruzione ». Se vi è una alterazione della realtà, è di altro tipo.

Abbiamo visto uno dei più recenti film prodotti nella Germania Orientale: *Nackt unter Wölfen,* ambientato nel campo di Buchenwald. Benché non abbia nessuna reticenza sulla sorte dei deportati, sulle torture, sulle stragi, ha cercato in qualche modo di smussare molte punte. La differenza con l'agghiacciante documentazione di *Le temps du ghetto* balza agli occhi. In *Nackt unter Wölfen* il forno crematorio si vede di lontano, il campo non è un campo di sterminio, ma di lavoro, non manca un generale aspetto di pulizia e di relativo benessere. Il comandante del campo dice ai « kapò »: « Anche la radio alleata ha riconosciuto che le condizioni a Buchenwald sono migliorate da quando lo comando io ». Sono sfumature marginali, ma non per questo meno significative.

Certo vi sono film in cui l'alterazione è più profonda, sostanziale. Molta gente, anche nei paesi più democratici, ha commesso l'errore di riabilitare esponenti del regime nazista che non lo meritavano affatto: ad esempio Canaris o Rommel. Senza voler fare della critica storica, devo dire che i rapporti tra il servizio segreto tedesco e le varie polizie, quali risultano dal film *Canaris* di Weidemann, mi lasciano abbastanza perplesso. Come il pacifismo di certi generali e ammiragli.

Un elenco di film tedeschi sulla guerra — quasi impossibile trovare dei film sulla Resistenza — è inevitabilmente un elenco di

opere che non hanno compreso la guerra, il nazismo, la Resistenza; e il loro tentativo di ricuperare una parte di umanità, di onore, di sentimenti democratici è tanto più sterile quanto meno è sentito il problema della colpa. Manca nei vari *Canaris, Des Teufels General* (Il generale del diavolo), *L'ultimo ponte* (Der letze Brück), *Accadde il 20 luglio, Stalingrado* (il titolo originale di questo film era *Hunde, wollt ihr ewig leben?*, cioè « Cani, volete vivere in eterno? » ed era piuttosto audace), *Mutter, Kinder und ein General* e nella serie leggera *08-15* non solo una ricostruzione fedele della realtà, ma una reale « presa di coscienza ». Forse da questi film si distacca *Unruhige Nacht,* realizzato da Harnack nel '58 dal racconto di Goes citato prima; ma non sono in grado di darne conferma.

Dobbiamo invece riconoscere che — sia pure con molti limiti — sforzi più seri in questo senso sono stati fatti a Berlino Est. Anche per ragioni contingenti. Nel 1945-46 gli intellettuali tedeschi avevano creduto che Berlino avrebbe potuto ritornare quella che era stata fino al 1933. Molti, Brecht tra i primi, si stabilirono sulle rive della Sprea e pensarono che la Friedrichstrasse con i suoi teatri quasi intatti sarebbe tornata a vivere delle luci di un tempo. I teatri di posa di Neubabelsberg potevano funzionare, venne costituita la Defa, e si girò il primo film democratico, *Die Mörder sin unter Uns* (Gli assassini sono tra noi) di Wolfgang Staudte. Già nel titolo il film affrontava il problema della colpa: forse solo quella degli esecutori materiali, non le colpe profonde, piccole o grandi, di tutti coloro che inconsciamente o con pinea coscienza avevano aderito al nazismo, avevano marciato attraverso tutta l'Europa.

L'unica strada per difendere il popolo tedesco dalla legittima reazione dei popoli — quello stato d'animo sentito anche da noi oggi cui ho già accennato — è ben diversa. Valorizzare il contributo di lotta dato alla causa della libertà dai pochi democratici tedeschi. Ma sono veramente pochi? È vero quanto apprendiamo da *Nackt unter Wölfen,* che vi erano nei campi dei cittadini tedeschi ormai all'undicesimo anno di prigionia?

Scrive Roberto Battaglia nella « Seconda guerra mondiale »: « ... 1939. 1 settembre. Al momento dello scoppio della guerra 300.000 antinazisti sono detenuti nei campi di concentramento ... » Questo era il contributo in grado di riscattare il popolo tedesco. Ricorderò quindi il film *Ehe im Schatten* di Kurt Mätzig, dedicato alla fine dell'attore Joachim Gottschalk, perseguitato dai nazisti; e *Affaire Blum* di Erich Engel, 1948, che ha per tema la persecuzione

degli ebrei. Importantissimo è *Rotation* di Staudte, 1949, ampio squarcio di vita tedesca sotto il nazismo.

Nel frattempo la Germania si è divisa in due, chi lavora ad Est è comunista, chi lavora ad Ovest è un reazionario. La Defa resta in mano agli orientali e la gente come Staudte, che lavorava a Babelsberg e viveva in occidente, deve scegliere. (Staudte sceglie — provvisoriamente — l'occidente, augurandosi tempi migliori. Anche perché in occidente dovrà subire una dura quarantena.)

Kurt Mätzig è ora il cineasta più autorevole di Berlino Est e si dedica interamente alle rievocazioni della recente storia tedesca. In *Rat der Götter* analizza le colpe della Farbenindustrie, il trust dell'industria chimica, nella nascita del nazismo. Poi dedica due film alla vita di Thälmann, il leader del partito comunista tedesco, arrestato nel 1933, fucilato a Buchenwald il 18 agosto 1944, dopo undici anni di prigionia. I due film, *Ernst Thälmann, Sohn seiner Klasse* e *Ernst Thälmann, Führer seiner Klasse,* sono compiuti nel 1955 e sono forse l'omaggio più sincero che la Germania potesse rendere ai propri veri eroi. Dal punto di vista cinematografico le due opere sono piuttosto fredde, celebrative; dal punto di vista storico hanno aspetti tendenziosi. Ma sarebbe errato ritenere Mätzig un autore conformista: lo ha dimostrato includendo nel suo film *Schlossen und Katen* un'ampia ricostruzione della rivolta di Berlino del 17 ottobre 1953.

Il film più importante della Resistenza tedesca è *Stärker als die Nacht,* realizzato nel 1954 da Slatan Dudow, che narra la vita di un operaio amburghese antinazista tra il 1933 e il 1945. Meno « ufficiale » dei film di Mätzig, è probabilmente l'unico film tedesco che descriva con autentica sincerità la lunga ostinata lotta condotta da pochissimi contro la dilagànte bestialità del nazismo. Per quanto non siano mancate altre opere, come *Lissy* di Konrad Wolf, dal romanzo di Weiskopf, realizzato nel 1957: ambientato negli anni 1930-33, narra i fatti salienti dell'avvento del nazismo. Citerò infine *Betrogen bis zum jüngsten Tag* di Kurt Jung-Alsen, presentato a Cannes nel 1957.

Si tratta di film tutti indubbiamente a tesi, ma che fondamentalmente non evitano il problema centrale del nazismo e della guerra. Spesso parziali nell'attribuire meriti e colpe, spesso troppo legati agli assiomi della storiografia marxista, dimostrano tuttavia, almeno nei casi migliori, una precisa volontà di comprendere quanto è accaduto, senza rifiutare le responsabilità. Non esitano a porre tedeschi

contro tedeschi, infrangendo un principio che in Germania appare sacro agli occhi di tutti; giungono fino a rappresentare — sia pure con le limitazioni accennate — i campi di concentramento (11).

La strada che resta ancora da percorrere alla cultura tedesca in questo particolare campo può essere lunga; ma è consolante apprendere che qualcuno, proprio nel cinema, l'ha già intrapresa da tempo.

(11) Da una recente corrispondenza da Amburgo, apprendo che la NWDR, la stazione radio e TV della Germania nordoccidentale, trasmette regolarmente ogni domenica un programma televisivo dal titolo « Il passato in tribunale », nonché un programma speciale dedicato alle scuole sulla persecuzione degli ebrei. « Sommerge i tedeschi con l'orrore dei cadaveri viventi di Dachau che appaiono su milioni di teleschermi » (Enzo Bettiza: *Lezione di irriverenza alla TV tedesca,* in « Corirere della sera », Milano, 22 gennaio 1965). Qualcosa di nuovo anche in Germania occidentale?

Un'immagine della Spagna

colloquio con FRANCESCO ROSI

(FIORAVANTI): *Francesco Rosi è uno dei registi della nuova generazione, uno di quei registi che si contraddistingue per un particolare impegno morale, ideologico, sociale, ma che non dimentica mai che il cinema è anche spettacolo. I suoi film hanno sviluppato una temativa ben precisa. Ha affrontato problemi angosciosi, soprattutto problemi che riguardano la vita del Meridione, li ha colti nella loro essenza, li ha esposti drammaticamente, li ha affrontati con intento etico. Nell'ultimo film, che avete visto stamattina, egli sembra essersi allontanato da tutto questo, per lo meno ambientalmente, ma io credo tuttavia che vi siano tanti legami con i suoi interessi precedenti, come certo meglio di me potrà dirci Rosi. Ho visto ed ho seguito con molta attenzione il film e ho pure notato la attenzione con cui voi questa mattina lo avete seguito; segno che il film ha colto nel segno. Adesso lascio a voi e a Rosi di dire qualche cosa di più profondo di più meditato sia sui film che già conoscete, sia su quello di questa mattina; rinnovo ancora a Rosi il nostro ringraziamento e gli auguro tanti successi e che questo film lo compensi di tutte le sue fatiche.*

R.: Ringrazio il direttore del Centro perché mi ha dato la possibilità di avere per il mio ultimo film, *Il momento della verità*, le reazioni di spettatori così selezionati; è la prima volta che viene mostrato in pubblico. Quindi queste reazioni saranno per me argomento di particolare interesse. Naturalmente adesso non devo aggiungere niente, perché quello che volevo dire l'ho girato e siete voi ora che dovete chiedermi qualche cosa cui io cercherò di rispondere, sia su quest'ultimo film sia su quelli precedenti.

D. (MARIO VERDONE): *Lei si è posto il problema del doppiaggio? Noi siamo abituati a vedere i film di Rosi e quelli di tutta la famiglia neorealistica — sia neorealismo « storico » sia neorealismo di discendenza — così come sono girati; se sono girati in Calabria o in Sicilia vogliamo sentire le parole autentiche dei siciliani, dei calabresi. Oggi — pur di fronte a tutte le impressioni positive che mi ha dato il film — ad un certo momento mi trovavo combattuto di fronte alla colonna sonora, quando sentivo parlare in maniera così*

pulita, così « carina » certe volte, i vari personaggi. Avrei voluto cioè sentire le vive, vere parole spagnole, avrei voluto sentire dire « espera » invece che « aspetta », avrei voluto sentire il gergo taurino, così come l'abbiamo udito del resto di tanto in tanto nel film, ad esempio nel caso della « capea ». Lei si è posto questo problema? Non era forse il caso di presentare il film in spagnolo e di metterci i sottotitoli in italiano? Naturalmente questa è una domanda ormai troppo ritardata, poteva forse essere utile parlarne prima della realizzazione. Comunque, si tratta di un problema che è legato anche al « neorealismo » di ora (che non è più, come dicevo prima, il neorealismo « storico »).

R.: Io detesto il doppiaggio, anche se l'ho fatto professionalmente nei momenti in cui volevo aspettare per debuttare nella regia cinematografica: sì, ho fatto anche il direttore di doppiaggio. Però non amo affatto il doppiaggio, in quanto è una corruzione dell'idea primitiva dell'attore che si esprime nella sua lingua e con i suoi mezzi. Questo mio detestare il doppiaggio e questa mia pretesa onestà nei confronti dell'attore, nei confronti del mio lavoro, ha fatto sì che io, tutti i film girati in Italia, li abbia realizzati in presa diretta. Credo di essere uno dei pochi registi che si battono per la presa diretta. Quando ho scelto per i miei film, tipo *Giuliano,* tipo *I magliari,* tipo *La sfida,* degli elementi, come si dice, presi dalla strada, non li ho doppiati, esigendo che recitassero con la loro voce. Per esempio Guido Alberti che fa l'antagonista di Rod Steiger, parla con la sua voce; quel signore che ho scelto (si chiama Metàfora) per impersonare il Sindaco di Napoli nel film *Mani sulla città,* recita con la sua voce; Fermariello, che fa il consigliere di sinistra: è lui che parla. E così in *Giuliano*: i ragazzi sono tutti autentici ragazzi siciliani. Questo l'ho fatto per due motivi, prima di tutto perché ritengo che sia molto giusto per un regista scegliere un attore che non sia già professionalmente attore, perché l'attore non è nato attore, ha un talento e questo talento deve poi naturalmente avere le possibilità di estrinsecarsi, di maturarsi e di venire alla luce. Ora non è detto che questo talento non lo possa avere un signore che fa l'avvocato, che fa il medico, tutto sta nel mettere a fuoco questo talento. Quindi se un regista si avvale della collaborazione di un individuo che non fa per professione l'attore, secondo me, deve — ed è una questione forse di obbligo professionistico, obbligo morale direi, anche se la parola è un po' grossa — pretendere che sia quell'individuo a recitare con la sua voce. Ed infatti io, ripeto, ho sempre tenuto fede a questo principio. Però, per quanto riguarda il film spagnolo, mi sono trovato di fronte a due ragionamenti:

primo, un ragionamento di natura commerciale. I film, naturalmente, sono diretti al pubblico, il pubblico li deve capire; e quindi se io, italiano, vado a fare un film in Spagna, su un argomento di vita spagnola — e quindi da fare come se fossi un regista spagnolo — è logico che devo realizzarlo in lingua spagnola. E infatti io ho imparato lo spagnolo per poter dirigere coloro che voi avete visto nel film, dei quali nessuno è attore professionista, tranne Linda Christian. Ho fatto una colonna sonora in cui tutti parlano spagnolo. Però il pubblico italiano cosa capisce dello spagnolo? Resterebbe certo insoddisfatto da una lingua che naturalmente non gli è familiare. Poi c'è un'altra considerazione che faccio e che estendo un po' ad un sistema: il sistema delle didascalie. Tutte le volte che vado al cinema e vedo un film con le didascalie mi dà fastidio, perché perdo l'immagine, non riesco a seguirla, in quanto devo leggere e, se leggo, non vedo. Per i film stranieri, quindi, se devo leggere i sottotitoli, non riesco a seguire liberamente il film come lo seguo quando c'è il doppiaggio. Da tutto questo cosa viene fuori? Che ritengo il doppiaggio un male necessario per i film di lingua straniera. Ora per il film spagnolo mi sono posto questo problema e devo dire di non essere estremamente soddisfatto di come l'ho risolto. Ho fatto dei provini per cercare attori che doppiassero quei contadini spagnoli o quei toreri spagnoli con un accento meridionale, ed è stato un disastro, perché veniva fuori il siciliano, il napoletano, una cosa tremenda, sembrava di sentire un film italiano di quart'ordine, neorealista d'accatto. Ho tentato allora di rendere la lingua portando la traduzione italiana ad una forma la più elementare, la più infantile possibile e alla fine sono rimasto in questi termini. Ho voluto dei dialoghi espressi in termini molto semplici, molto elementari, cioè al livello dei miei personaggi, perché altrimenti quei personaggi sarebbero stati dei veicoli per i miei concetti e invece io non volevo attribuire dei concetti a quelle persone, volevo che parlassero come fanno normalmente nella vita. In sostanza tra i due mali ho cercato di fare una media: ho tradotto il film in maniera piuttosto semplice, ho cercato di ridurre all'indispensabile i dialoghi tenendo anche conto del fatto che nella intenzione di partenza il film doveva essere pressoché muto, con dei dialoghi essenziali tenuti quasi in funzione di didascalia, ho poi doppiato il film con degli attori in lingua, cercando però di eliminare al massimo possibile tutte quelle inflessioni graziose o ricercate che potessero dare fastidio, specialmente poi riferite a quelle facce. Mi rendo

conto che non è certo molto brillante come soluzione, ma francamente non sono riuscito a trovarne una migliore.

D. (GUIDO CINCOTTI): *Vorrei fare una domanda che parte da una constatazione. Lei, come sottolineava bene il dott. Fioravanti poco fa, è un regista che si può definire impegnato, un regista che dei suoi pochi film — in otto anni ne ha fatti quattro, cinque con questo — ha scelto sempre gli argomenti. Credo anzi che anche in quei film nei quali il compromesso, il cedimento a ragioni commerciali (faccio il caso dei* Magliari, *ad esempio) è più evidente, anche lì esista un impegno, un certo atteggiamento morale, una scelta dei temi. E detto fra parentesi potrebbe essere interessante che Lei rispondesse anche ad un'altra domanda, prima di quella che vorrei fargli: quanto le è stato facile, non tanto realizzare i film che Lei ha voluto fare, quanto resistere, ed evitare di fare gli altri? Data comunque la sua qualifica di regista personale, di regista-autore, di regista impegnato che sceglie i suoi temi, vorrei chiederle: che genere di impegno lo ha mosso a fare questo film? Quali sono cioè le cose che ha voluto dire trattando questa storia, questa biografia di un torero, argomento non nuovo sullo schermo, che lei evidentemente ha cercato di trattare in modo diverso dal solito?*

R.: Io credo che l'impegno venga dopo, mai prima. Se un uomo ha una personalità, questa viene fuori dalle sue opere, dalle sue scelte, che possono essere anche occasionali. Se un uomo che si deve esprimere, che si deve realizzare attraverso una forma di espressione, come il cinematografo, che è molto complessa, opera una scelta seguendo la vocazione di un tema preciso, credo che il suo campo finisca con l'essere molto limitato. Quindi ritengo che la scelta può essere molte volte occasionale, e che poi se l'individuo che la opera ha una determinata personalità e un determinato impegno morale (cosa che io ritengo sia di tutti gli artisti, perché un uomo che non sente un'obbligazione morale quando si esprime è un uomo già corrotto) esso emerge naturalmente dall'opera, ma non è detto che la scelta debba essere determinata dall'impegno. Io ho scelto l'argomento Spagna perché evidentemente mi piaceva, chissà per quanti e diversi motivi. E ad un certo punto ho cercato di capire io stesso per quale motivo mi piacesse. Anche quando ho fatto *Giuliano* e tutti gli altri miei film arriverei forse a dire che li ho fatti per cercare di studiare l'argomento che sceglievo, per cercare di capire io stesso le ragioni per cui mi sentivo attratto da certi argomenti. Infatti — aprendo una parentesi — devo dire che noi uomini di cinema, a furia di lavorare in una specializzazione, perché il cinema diventa una specializzazione, diventiamo degli ignoranti, cioè leggiamo solamente le cose che riguardano il nostro lavoro, il

nostro mestiere, e diventa così difficilissima la cultura più generale, la lettura fatta per il piacere della lettura. Quindi ringrazio le occasioni che io ho per poter ritornare a studiare in dettaglio certe cose che non potrei altrimenti studiare. Ora la Spagna è un paese che mi interessa perché è un paese conosciuto attraverso una cognizione topica, come dicono gli spagnoli e gli anglosassoni, attraverso un folclore che la gente crede sia una sovrastruttura. Invece io ho avuto modo di farmi un'idea del tutto diversa in questo mio contatto con la Spagna, vivendoci sette mesi per cercare di fare un film che mi fosse, anche questo, dettato da una realtà. Sono andato lì senza avere un'idea preconcetta con l'intenzione semmai di fare una specie di « Journal de voyage » sulla Spagna, un taccuino di viaggio, poi mi sono reso conto che questo taccuino di viaggio diventava limitato, cioè non poteva darmi soddisfazione in quanto avrebbe finito col diventare un documentario. Ora anche se il mio modo di girare è stilisticamente apparentabile con il documentario, io invece pretendo di fare dei film, cioè di raccontare delle storie, di esprimere un mio personale punto di vista e non di registrare una realtà così com'è. Di questa realtà ho voluto capire se essa mi dava la possibilità di analizzarla in una maniera un po' diversa dalla registrazione documentaristica e mi sono reso conto allora che il toro in Spagna, e quindi la corrida, non sono uno spettacolo. La corrida non è uno spettacolo, la corrida è una tragedia, è un rito sacrale, è un incontro mitico tra due personaggi mitici: il toro e il torero. E c'è un terzo elemento, il pubblico, che è altrettanto mitico quanto gli altri due e che cerca di identificarsi con l'uno e con l'altro. Ora questo contrasto e questa identificazione drammatica, a me è sembrato avessero delle radici non solo nella storia e nella tradizione culturale spagnola, ma nel quotidiano spagnolo. Cioè il toro è una realtà sociale, quello che si conosce del toro, cioè la corrida, è solamente uno degli aspetti, forse il più noto, ma non il più interessante. È molto più interessante, ad esempio, scoprire che la più piccola festa di un piccolo villaggio spagnolo in onore del santo patrono, la si fa intorno al toro. E questo da secoli, non da ora. Allora ci deve essere un motivo, ci deve essere una ragione perché un popolo si ostina attraverso i secoli a combattere con questo toro, a ritrovarsi in un incontro mitico, che è una lotta continua col destino, con se stessi, perché in definitiva il torero poi diventa il toro, e il pubblico è imparzialissimo sia con il toro che con il torero nel suo giudizio, nella sua richiesta. Il pubblico applaude ed esalta un

torero e nell'istante immediatamente seguente è capace di fischiarlo, di cacciarlo via dall'arena con una cattiveria, con una implacabilità veramente stupefacenti. Per quale motivo questo? Proprio perché il pubblico non assiste a qualche cosa, ma vi partecipa. Non è possibile assistere ad uno spettacolo nel quale c'è di mezzo la morte senza parteciparvi ed è indubbio che l'uomo che si siede sui gradini dell'arena, in quel momento chiede a se stesso una partecipazione, una sincerità che molte volte arriva al punto di dover riconoscere che se non c'è un incidente in quella corrida forse si va via dalla corrida non eccessivamente soddisfatti. Ora mi sembra questo un argomento di interesse enorme, cioè mi sembra che sia importante cercare di capire come mai nel 1965 c'è ancora un popolo, che io amo, e che ritengo di una forza e di una problematicità incredibile (ma questo è un discorso che va fatto in altra sede), sul quale sussiste il luogo comune, l'equivoco di conoscere la realtà sociale così drammatica così tragica, attraverso il luogo comune del folcrore, del tipico. E una delle risposte che mi sono dato è che il folclore lì si identifica con la verità umana. Debbo confessare che ero andato in Spagna dopo aver fatto una scelta occasionale, e solo perché mi urgeva la necessità di scegliere un film per ragioni economiche — per fare *Mani sulla città* mi ero indebitato — e ho scelto la Spagna perché mi girava in testa questo argomento, mi piaceva, le mie letture mi spingevano a prendere questa decisione e poi sul giornale lessi che in quei giorni c'era la festa a Pamplona. Allora ho deciso di andare, ho preso due operatori e sono andato a Pamplona, interrompendo il montaggio di *Mani sulla città*. A Pamplona ho girato alcune cose, e tra le altre ho fissato la faccia di questo ragazzo, che poi ho scelto dopo molti mesi per fare il protagonista del film e ho visto che questo ragazzo invece di essere contento era triste, aveva una faccia avvilita, malinconica, e allora mi chiesi perché, e se la corrida non fosse altra cosa che non una festa. La stessa Pamplona appena sono arrivato mi ha terrorizzato, mi sembrava di girare per le strade di Napoli durante la Piedigrotta, festa che io detesto in maniera incredibile, e allora mi sono detto: ma qui sono venuto a fare la Piedigrotta che non faccio a Napoli, ma io me ne vado via subito, e invece ad un certo punto ...

D. (CINCOTTI): *Ha scoperto che non era Piedigrotta.*

R.: Sono andato ad abitare in casa di una parrucchiera perché non si trovavano alberghi. C'era tutta questa gente impazzita. Ma

perché impazzita? Era tutta gente che dormiva due ore al giorno per sette giorni di seguito: mi dicevo che ci doveva essere un motivo. E allora ho capito tante cose. Ho capito che lì il toro è una cosa seria, perché appartiene alla vita dello spagnolo, non è cosa che ne sta fuori. Insomma io ritengo che non si possa avere un'idea vera, precisa della Spagna se si prescinde dal toro, e certi intellettuali di sinistra che subito dopo la guerra civile hanno cercato di sviare la loro attenzione da questa realtà poi si sono ricreduti e oggi vi sono ritornati. In Spagna oggi la corrida è tornata ad avere il valore che ha avuto sempre, valore anche di studio, di analisi, di attenzione. Oggi ancora i ragazzi, i cosidetti « maletillas », accorrono da ogni piccolo villaggio spagnolo, specialmente del sud, perché anche lì, come in ogni paese di Europa, il sud è meno sviluppato del nord, e l'unica strada possibile è quella, è il toro. Perché non esiste una strutturazione sociale capace di aiutare l'individuo a non essere solo nella strada che ognuno di noi deve intraprendere per combattere e lottare la vita. Là i giovani sono soli, non hanno nessuna struttura sociale che li aiuti, come era del resto in Italia fino a qualche anno fa, ma in Spagna sono ancora più indietro per quanto riguarda questo punto di partenza e quindi il Cordobes, che è l'idolo oggi delle folle spagnole, è un analfabeta, è un ragazzo che a venti anni non sapeva leggere e scrivere, e che sta apprendendo adesso. Ebbene, questo ragazzo incassa quindici milioni a corrida, perché l'unica cosa che dia simili possibilità in Spagna è la corrida, è il mondo dei tori, che oltretutto è un mondo di speculazione, giustamente perché è un mondo dove si vendono dei biglietti, e che è governato a un certo punto dalla legge della domanda e della offerta. Ora, la conferma che il tema che io avevo intuito e scelto era giusto me l'ha data, alcuni mesi dopo, un prete. Stavo girando una scena e c'era un prete seduto ad un tavolino di un ristorante con certi ragazzi, con questi « maletillas » che erano accorsi a Madrid perché il fratello di Luis Miguel Dominguin, Domingo Dominguin, ex-torero, attualmente impresario di toreri, uomo avanzato, uomo di sinistra che ha pubblicato dei giornali clandestini (quindi vedete il toro in quante cose si mescola), ha chiamato a Madrid tutti i giovanotti senza speranza, senza avvenire che stanno in Spagna. E questi ragazzi sono accorsi a migliaia. Dormivano per le strade di Madrid, nei sacchi a pelo, avvolti nelle coperte, nei cappotti, creando un problema incredibile per la polizia, che non li poteva cacciare perché non voleva diventare impopolare. Ora questo accade appena

c'è qualcuno che dice: ragazzi voi invece di andare elemosinando da una parte all'altra della Spagna per ottenere la possibilità di mettervi davanti a un toro — perché il toro costa molti soldi, non è che uno si può mettere davanti ad un toro per giocarci e allenarsi — voi venite qui e io, nella mia plaza, vi potrò dare questa possibilità una volta alla settimana, il sabato sera, di presentarvi al pubblico, davanti ad un torello. Ora vi dicevo, c'era questo prete, e un mio amico, un mio collaboratore, uomo di sinistra, ha cercato di metterlo in difficoltà dicendogli: « Lei, padre, è un " aficionado "? » Invece il prete, da buon prete, gli ha dato una risposta formidabile, dicendogli: « No, io non sono un " aficionado ", mi occupo di questo problema perché è la realtà sociale del nostro paese, perché i ragazzi nel nostro paese non hanno altra opportunità per rompere con la miseria, se non la via del toro ». Come si vede sono andato alla ventura, cercando nelle occasioni che man mano incontravo un soggetto da trattare.

D. (CINCOTTI): *Seguendo dunque la sua affermazione che le tematiche vengono a posteriori potremmo forse postulare in questo modo il tema del film: la lotta del torero con il toro è la lotta dell'uomo con la vita.*

R.: Certo, perché ognuno di noi ha un toro davanti.

D. (CINCOTTI): *Quindi quando il torero è vittorioso è perché ha vinto la vita, anche se infierisce sul perdente perché si è lasciato schiacciare da lui.*

R.: Certamente. Per me fare un film è molto più duro che avere un toro davanti, e le ferite che può procurare un film sono molto più dure di quelle che può infliggere un toro. Perché a un certo punto la cornata con quindici giorni può guarire, invece un film che va male, specialmente in Italia, non ti sarà mai più perdonato.

D. (VERDONE): *E per il film, come il torero pensa soltanto al toro, così il regista deve pensare solamente al film che sta facendo.*

D. (FIORAVANTI): *Dato che Rosi ha descritto le sue impressioni sulla Spagna, vorrei che qualche allievo di lingua spagnola cercasse di avviare un discorso più profondo sull'argomento, eventualmente anche scendendo in polemica con Rosi. Lei, per esempio, signorina Lumbreras, cosa ne pensa di quanto ha detto Rosi sui problemi del suo paese, soprattutto sul rapporto che esiste tra il pubblico e il toro, di questa specie di rito che Rosi ha così definito: « la corrida non è uno spettacolo, è una tragedia »?*

D. (LUMBRERAS): *Per me spagnola il discorso si fa ancora più difficile, perché la situazione in Spagna è molto complessa, ci sono troppi topici, come prima diceva lei. Quello che lei ha esposto, la sua intenzione, nel fare il film, è molto chiara. Il film invece per me non è per niente chiaro, è fatto garibaldinamente, è improvvisato, si vede che lei ha preso questa storia del torero e l'ha portata avanti come ha potuto, mettendo le cose in modo ovvio; è tutto ovvio per me.*

R.: È vero, è tutto ovvio, ma — almeno nella intenzione — raccontato non ovviamente. Il soggetto deve essere ovvio, deve essere un topico.

D. (LUMBRERAS): *Sì, però mi sembra che sia ovvio non solo volutamente, ma che sia rimasto superficiale perché appunto non ha potuto approfondire, non so se per mancanza di tempo o perché lei non ha capito molto bene i problemi spagnoli.*

R.: È probabile, certo.

D. (LUMBRERAS): *Non so, ma come spagnola il film mi ha veramente deluso. Io avevo moltissima voglia di vedere questo film, ne avevo visti tanti sulla Spagna ed ero veramente preoccupata, perché ogni cosa che si fa sulla Spagna è un'arma a doppio taglio. Avevo visto, ad esempio il film di Carlos Velo,* Torero, *le lo conoscerà, spagnolo, girato in Messico ...*

R.: Si, lo conosco.

D. (LUMBRERAS): *... Bene, questo film era molto degno, e molto ben fatto, e ora io ero ansiosa di vedere cosa aveva potuto fare Rosi. Ero contentissima che lei fosse andato in Spagna, per studiare, vedere la gente, vedere le cose, e invece ora sono veramente triste, perché è venuta fuori una storia nella quale ha voluto dimostrare come è fatta la Spagna — queste sono le processioni, questo è l'ambiente — ma rimanendo a questo, non facendo né un film obiettivo né un film che demistificasse le cose. Lei è rimasto così, tra una cosa e l'altra. Ed è un film tutto prevedibile, dove alla fine ci si aspettava di nuovo la processione, ecc. La storia del ragazzo che va a cercare lavoro in città non mi sembra vera e anche se quella è la realtà non sembra verosimile, tutto è prevedibile: adesso si vedrà la fabbrica, adesso si vedranno le donne, adesso San Firmin. Credo proprio che lei abbia sprecato l'occasione di fare un film veramente sulla Spagna. Questa è la mia opinione come spagnola.*

R.: Certo, se questa è la sua opinione, va benissimo. Io potrei risponderle su certi argomenti precisi, ma non vale la pena, perché se lei ha avuto questa impressione, la sua opinione va benissimo. È comunque interessantissimo mettere a confronto il suo giudizio di spagnola con il giudizio di altri spagnoli che hanno un'opinione assolutamente opposta alla sua. Per esempio Rafael Alberti, per

esempio i critici spagnoli che hanno visto il film qui a Roma, Pineda ed altri è tutta gente che la pensa in maniera assolutamente opposta alla sua. Quindi per me è argomento di interesse cercare di capire, appunto, i motivi per cui lei ritiene che il film non abbia indagato in maniera analitica su certi fatti, ed i motivi per cui altri pensano invece che il film l'abbia fatto.

D. (FIORAVANTI): *Signorina Lumbreras, il suo discorso è molto chiaro, io però vorrei che lei ci indicasse qualche punto di quelli che lei ha definiti ovvii, scarsamente credibili; lei ha puntato, mi pare, le sue osservazioni su una certa esteriorità, sulla storia prescelta, ma la storia è quella che è, naturalmente non è il fatto in sé medesimo, nel suo evolversi che può bastare a definire una realtà, il cinema è una cosa molto più complessa. Io vorrei che lei precisasse un po' meglio il suo punto di vista e senza lasciarsi fuorviare da un sentimento un po', mi permetta di dirlo, nazionalistico, di amor di patria, che affiora nel vedere lo straniero che va nel suo paese, osserva una certa realtà, la rappresenta in modi che può darsi tocchino la sua suscettibilità.*

D. (LUMBRERAS): *No, assolutamente. Dicevo poco fa che vedevo il film dal di dentro, da spagnola, ma anche dal di fuori, perché ormai da tre anni vivo in Italia, quindi posso vedere le cose — o almeno voglio e spero di vederle — abbastanza obiettivamente, in una visione un po' panoramica di quella che potrei avere stando in Spagna; e tutti conoscono le ragioni di questo. Comunque tutto ciò che ho visto mi sembra scontato e ovvio, la storia stessa, la storia del torero, questo incedere sempre sul topico; non credo che questi luoghi comuni bastino a dire: la Spagna è questa, è così. Non mi so spiegare bene ma credo che lei non abbia demistificato, lei ha voluto fare una cosa obiettiva, documentaristica ...*

R.: L'intenzione non era di demistificare, non si poteva farlo perché tutto questo esiste, quindi va analizzato, va capito, non demistificato. La demistificazione sarebbe secondo me un processo addirittura intellettualistico che non corrisponderebbe ad una verità; la verità è un mito, non va demistificato, semmai va demistificato il personaggio. Cioè si può dire che il personaggio non è un uomo che ha la vocazione di fare il torero ma è un uomo che, spinto dalla necessità, decide di fare il torero. Questa semmai potrebbe essere una demistificazione, ma non della storia, la storia è fatta proprio di ricorrenze topiche, di ricorrenze ovvie. È il modo di vederle queste ricorrenze semmai che lei può criticare, indubbiamente, perché lei può dire: questo modo di vederle non mi ha soddisfatto perché io non lo condivido, non ritengo che sia stato tale da darmi una verità universale sui temi trattati. E allora questa è una critica come un'altra, cioè una critica obiettiva. Ma il fatto di scegliere dei

fatti mitici, con delle ricorrenze mitiche, quella è stata una scelta precisa, proprio per poter raccontare, attraverso queste ricorrenze, qualche cosa che dovrebbe esistere quale loro motivo profondo.

D. (LUMBRERAS): *Lei per esempio dice che il pubblico partecipa alla corrida e che si fa anche lui un po' protagonista, invece io — non so, forse gli altri l'hanno capito — non ho visto questa partecipazione del pubblico, assolutamente.*

R.: In un film, come in una certa narrativa di oggi, non c'è più bisogno dell'episodica per poter far capire certe cose, non c'è bisogno di fare il primo piano del pubblico che dice al torero: « più vicino, più vicino », per capire che è il pubblico che determina. Non c'è bisogno, perché altrimenti ritorniamo alla necessità del primo piano esplicativo per spiegare le cose.

D. (LUMBRERAS): *Per me il pubblico non si sente partecipante alla corrida, ma ne rimane al di fuori. E mi sembra che la storia si riduca soltanto alle vicende di un contadino che vuole diventare torero, mi sembra una storia scontata: questo ritorno al paese, il telefono per la madre, sono cose su cui non sono d'accordo.*

D. (GRECO, allievo di regia, I anno): *Lei ha fatto notare prima come la narrativa moderna non richieda una sottolineatura a base di contrasti, di primi piani, però nel suo film quando a un certo momento vuol mettere in evidenza la necessità di questo giovane di dover fare il torero, lei si serve di quei termini per sottolineare. Ma questa è una breve parentesi. Volevo fare una domanda che si collega in qualche modo a quella del dottor Cincotti, cioè quella sull'impegno, impegno che sia preso in partenza o venga fuori dopo, le viene costantemente attribuito. Stante questo io mi permetto di definire i suoi film come i film della contraddizione, come quasi tutti i film della cinematografia italiana degli ultimi vent'anni. Io penso cioè che si sia frainteso completamente nella cultura italiana il significato della parola impegno. L'accezione che viene attribuita dagli intellettuali italiani in genere alla parola impegno è a mio avviso completamente fasulla, ed in questo senso si può parlare di film della contraddizione. Perché? I film considerati progressisti, dico questa parola in senso generale, sono dei film che al livello del linguaggio — che a mio avviso è l'unico che riguardi l'arte — sono film reazionari, perché conservano vecchie strutture che appartengono ancora al naturalismo e alla filosofia positivistica. Lei non è d'accordo con me?*

R.: Lei dovrebbe farmi capire quali sono i film che secondo lei non cadono in questa contraddizione: allora potrei dirle se sono d'accordo o non d'accordo.

D. (GRECO): *In Italia c'è solo un caso a mio avviso; potrei fare i nomi di registi stranieri più che italiani. Ad ogni modo in Italia c'è solo Antonioni,*

*fino all'*Eclisse *però, non l'Antonioni del* Deserto rosso. *L'Antonioni che comincia con l'*Avventura *e finisce con l'*Eclisse *perché l'Antonioni precedente anche lui è a mio avviso di una cultura naturalistico-positivista.*

R.: Quindi lei respinge dal punto di vista del linguaggio tutto il cinematografo degli ultimi vent'anni.

D. (Greco): *Sì, è evidente. Tranne un certo Rossellini, tranne un certo De Sica.*

R.: Lei sta parlando di modernità di linguaggio, ma allora non riesco a capire la sua opinione. Lei respinge tutto tranne un certo De Sica, ma De Sica si esprime con un linguaggio — e questa è la grande forza dei grandi film di De Sica — con un linguaggio direi estremamente tradizionale, pur non essendo assolutamente, mi permetta, reazionario. Lei parla di reazionarietà di linguaggio, certo, ma secondo me, un'opera nella quale sia possibile fare distinzione fra contenuto e forma è già un'opera non valida, quindi la sua critica basterebbe a condannare tutti questi film ai quali lei allude. Perché se lei in tutti questi film — i miei, quelli evidentemente di altri miei colleghi — opera questa distinzione, tra forma e contenuto, è evidente che lei questi film, come espressione artistica, li respinge.

D. (Greco): *Non è che io voglia fare una distinzione tra forma e contenuto; io constato che in questi film c'è un contenuto che è generalmente progressista in quanto a mio avviso nell'intellettuale italiano si è verificato ad un certo punto una specie di complesso di inferiorità nei confronti di quelle che a mio avviso sono le forze determinanti: cioè la politica e l'economia, e tutta la loro opera è stata allora subordinata alla politica e all'economia. Tuttavia, pur in questa accezione estremamente limitata del termine l'impegno rimane pur sempre una cosa molto buona perché è elemento progressista.*

R.: Direi che questo è un complimento assolutamente respingibile fatto da lei, ma vorrei sapere qual'è il film straniero che lei contrappone a questo tipo di film italiano. Voglio capire quali sono i film stranieri che le piacciono.

D. (Greco): *Tutto Godard, quasi tutto Godard,* Marienbad, *Jacques Demy di* Lola *(Donna di vita),* La jetée *di Chris Marker.*

R.: A lei non piacciono i film americani, per esempio.

D. (GRECO): *No.*

R.: Ho capito. È un punto di vista rispettabilissimo, io lo capisco. Mi limito a constatare, non posso rispondere perché io faccio dei film, non sono il critico dei miei film, io li faccio e mi offro in olocausto, quindi lei può criticarmi, come la signorina di prima mi ha criticato. Certo ci sono delle critiche positive e delle critiche negative. Naturalmente siccome io lavoro, il mio interesse è quello di cercare di esprimere e di capire fino a che punto il mio impegno — che le assicuro non è impegno politico ma più largamente di natura morale — sia sentito. La scelta degli argomenti non è pertanto dovuta ad una analisi della realtà politico-economica italiana, perché le assicuro che De Sica non ha mai fatto ragionamenti di questo genere quando ha scelto gli argomenti di *Umberto D,* no davvero, ma ha sentito piuttosto da uomo vivo in una certa società, ha sentito di esprimere il disagio dell'appartenere a quella società. Cosa che, mi permetto di dire, non sentono gli artisti francesi di questo momento che lei porta ad esempio contrapponendoli agli artisti italiani. Quello che io noto nella cinematografia francese di questi ultimi anni, a parte certi casi isolati che naturalmente mi trovano d'accordissimo, propugnatore ed ammiratore, è che — nel suo complesso — essa brilla per disimpegno, non politico-economico, ma per disimpegno proprio di profondità, di ricerca di linguaggio. C'è una ricerca di linguaggio, sì, ma è, secondo il mio punto di vista, una ricerca di tipo formalistico. Ma io amo il cinema americano e parto quindi da un altro punto di vista.

D. (FAENZA): *Io vorrei parlare del film che abbiamo visto adesso, ma vorrei prima accennare un attimo a quello che diceva il mio collega. Ritengo cioè che sia giusto e doveroso da parte di un allievo del Centro mettere in risalto il valore che la sua personalità rappresenta nel nostro cinema, e soprattutto ringraziarla perché lei è uno di quei pochi registi del cinema italiano che non è un malato sessuale, perché questo continuo inneggiare che si fa ad Antonioni e a certo cinema nasce proprio probabilmente da delle tare infantili, che sono solo forse tare sessuali. Quindi la ringrazio per i suoi film. Per quello che riguarda poi* Il momento della verità, *io ho stralciato alcune note perché non sono d'accordo su questo film. In questo senso: il soggetto è di una linearità notevole, cioè si capisce che lei partendo da un soggetto così film sulle corride. Però dove non sono d'accordo è sul fatto che lei, dalla film sulle corride. Però dove non sono d'accordo è sul fatto che lei dalla linearità del soggetto, non riesce a sganciarsi se non all'inizio. Cioè mentre nei primi venti minuti si capisce che sta cercando la Spagna vera, sociale, povera, grezza, di questi ragazzi che vanno nella città e dormono nei dormitori*

in cento, centocinquanta, non hanno da mangiare, cercano un lavoro, subito dopo questo filo si rompe, si passa ad inseguire il filone degli americani dei film sui toreri, sulla corrida, sulla diva che fa all'amore col torero cinque minuti, ma non c'è più la realtà di prima: dove sono questi ragazzi che erano all'inizio, i bambini? Quando un torero in Spagna va in un paese a fare la corrida, fuori dell'albergo in cui abita, si fermano centinaia di bambini che lo guardano dal balcone e dormono lì per la strada; questi lei non ce li fa vedere.

R.: Lei non li ha visti, ma ci sono.

D. (FAENZA): *Ci sono per un attimo, poi non si vedono più. Cioè lei ha perduto ...*

R.: Ma il film continua questo discorso dei giovani. Lei dice che da quando il ragazzo diviene torero, il film diventa americano: io non sono d'accordo, anche se — ripeto — io non sono un critico dei miei film. Ma perché non sono d'accordo? Non lo sono perché il film non diventa la storia romanzata di un personaggio affrontato a tutto tondo, il film continua a spiegare in un certo senso il personaggio, a farlo vivere raccontando la ricerca che lui ha di una lotta con il suo antagonista che è il toro. Ora è evidente quando fa la prima prova, la « novillada » senza i cavalli, in quel paesino, quando il ragazzo che dovrebbe toreare ha paura e scappa, e gli viene data la prima opportunità di affrontare il toro, l'arena è invasa da giovanotti che erano come lui, eccoli qui i famosi bambini di cui si parlava prima.

D. (FAENZA): *D'accordo, ma qui siamo sempre all'inizio ...*

R.: Non è all'inizio, è alla metà, è nel sesto rullo, e il film è composto da dodici rulli. Andiamo avanti. Quando diventa torero che esce da una plaza e si rimette in automobile, lo si vede continuamente circondato da ragazzi, da giovani che si affacciano ai finestrini della macchina, che cercano di toccarlo, che gli stanno vicino.

D. (FAENZA): *Si, ma nessuno li guarda questi ragazzi, invece si guarda il torero, ciò vuol dire che l'occhio del regista non è sui ragazzi.*

R.: Ma la storia del torero è il punto di focalità del mio argomento, non posso disperdermi a raccontare dei fatti assolutamente marginali ed episodici, perché il mio personaggio è quello, è un ragazzo cui si offre di percorrere una parabola, la stessa che si offrirà a tutti i ragazzi come lui se avranno la ventura di poter emergere e di diventare toreri. Solamente che al momento in cui diven-

tano toreri è naturale che la loro parabola diventi ovvia, perché già sono arrivati. A quel punto lì per me quell'uomo non è più uomo, è un numero. È un numero utilizzato, utilizzato, ad esempio, dall'attrice americana che s'incontra con lui cinque minuti, perché è così la vita del torero. Io conosco molto bene l'ambiente taurino, lei forse no. Io ci ho vissuto per sette mesi dentro ed è così, le vite dei toreri sono tutte uguali una all'altra. Hanno solamente una cosa che le diversifica: la partenza. Alcuni partono già con l'intenzione di fare i toreri, altri — come il mio personaggio — a un certo punto scoprono che quella è l'unica possibilità di uscire dalla miseria, ma sono partiti da un altro punto di vista. Quindi per chiarire, se il film non lo avesse chiarito abbastanza (e se non lo ha chiarito abbastanza questo sarebbe già un elemento di critica negativa per il film) il personaggio quando diventa torero diventa, come dicevo, un numero. Un numero del quale si servono tutti, lui stesso per primo che ha deciso di diventare un numero e di servirsi di se stesso; se ne serve l'attrice americana, se ne serve l'impresario che non è che lo sfrutti, non è questo che mi interessa, perché è lui stesso, il torero, che ha deciso di sfruttarsi in una certa maniera, se ne serve la sua famiglia, se ne serve la vita stessa, così che quando poi muore torna ad essere un mito. Questa è la storiellina che io ho voluto raccontare, ho voluta raccontarla in termini di storiellina, ma cercando di vederla con occhio che non fosse da storiellina. Questa è stata l'intenzione.

D. (SILVESTRINI): *Vorrei fare una osservazione a proposito di* Mani sulla città: *mi sembra che i personaggi di questo film soffrano di schematismo, di mancanza di vita, che sappiano esprimersi solo con le parole dello sceneggiatore, con le parole del teorico e basta. Cioè a un certo punto serve che delle postulanti arrivino al Comune mentre il consigliere comunale e il sindaco escono dalla sala e allora il sindaco deve tirare fuori trenta o quarantamila lire, distribuirle ai poveri e poi voltarsi al consigliere comunista e dirgli: « ha visto consigliere come si fa la democrazia? » È tutto preordinato, non sono assolutamente personaggi reali, ma sono personaggi da favola, non hanno una vita, sono tutti quanti immersi perfettamente in questa sceneggiatura, già programmati fino all'inverosimile, nei loro movimenti, nelle loro azioni.*

R.: Come non hanno una vita? Sono personaggi che vengono dal cervello di uomo, sia esso scrittore, sia regista, è naturale che siano tutti programmati.

D. (SILVESTRINI): *E questo è chiaro. Se io scrivo un romanzo il mio personaggio vive come un uomo, se io sono un realista. Se io non sono Kafka*

che faccio vivere il mio personaggio in situazioni assurde, questo personaggio fa tutte le azioni che fa un uomo normale.

R.: Vivere come un uomo che significa? Dovere necessariamente avere una vita privata o poter vivere come uomo anche solamente nelle sue funzioni pubbliche? Perché i miei personaggi vivono nelle loro funzioni pubbliche: a me non interessa sapere a che ora Nottola va a letto con l'amante. Ora questo signore che distribuisce biglietti da diecimila non capisco perché non vive: è un uomo, ha in mano delle carte da diecimila e le distribuisce. Mi faccia capire perché non è vivo. E sappia — per inciso — che questo episodio è stato preso di peso da una persona ben viva e ben reale.

D. (SILVESTRINI): *D'accordo, e si capisce anche chi è. Lei ha detto vita privata e vita pubblica. Ma la questione è che quella in cui i personaggi si muovono non è vita pubblica, è una vita nella quale si parla con degli slogan, con delle frasi fatte dallo sceneggiatore, sono cioè le frasi del teorico.*

R.: Non capisco perché lei dica « le frasi del teorico », una battuta diventa da teorico se è una enunciazione. Ma lei non pensa alla difficoltà — e in questo il professor Battistella mi può dare mano — di far parlare un attore per enunciazioni? Una cosa spaventosa: un uomo, un attore, che invece di esprimersi a battute che appartengono alla vita reale si esprime per enunciazioni. Il film diventerebbe una specie di cimitero con degli epitaffi.

D. (FRANCONE, allievo di direzione produzione, II anno): *Nella sua risposta alla signorina Lumbreras lei ha fornito una notizia estremamente interessante a mio avviso, che è questa: di fronte al mito della Spagna, al mito del torero, lei non ha voluto compiere un'opera di demistificazione. Già nella sua produzione precedente si era trovato di fronte a dei miti: il mito dello sviluppo economico dell'Italia, il mito dell'incontro storico tra le cosiddette masse cattoliche e le masse socialiste (mi riferisco a* Mani sulla città*). Con* Salvatore Giuliano *poi si è trovato di fronte al mito della mafia, al mito della Sicilia terra inconoscibile. Ebbene mi sembra che con questi film lei abbia compiuto un'opera profonda di demistificazione, cioè ha ridotto il mito alla sua vera realtà, operando al fondo nella struttura, nel terreno sociale della Sicilia. È chiaro che vi sono degli autori che di fronte a una certa realtà scavano a fondo, prima di lei lo ha fatto per esempio Danilo Dolci, lo ha fatto Carlo Levi, mentre altri autori, per esempio, Marotta, di fronte alla realtà meridionale non hanno compiuto la stessa opera di demistificazione.*

R.: Ma lei sta parlando di cinema o di letteratura?

D. (Francone): *È la stessa cosa ...*

R.: Parli di cinema, perché la letteratura è una cosa completamente diversa dal cinema.

D. (Francone): *Dico che lei di fronte ai miti della Spagna — la Spagna come mito per gli altri paesi e il successo economico del torero come mito all'interno della Spagna — non ha voluto fare opera di rottura, lo ha dichiarato lei stesso.*

R.: Stiamo attenti alle dichiarazioni perché io le posso spiegare che per me la demistificazione della mafia non esiste, io non ho demistificato la mafia, e nella stessa maniera non ho demistificato il mito del torero. Io ho ridotto, nel mio tentativo, la mafia alla dimensione di una realtà sociale ma non l'ho demistificata. La mafia esiste come mito e continua ad esistere come mito: io ho cercato di farla diventare una realtà sociale e così il torero.

D. (Francone): *Mi scusi, ma dal momento in cui lei ha identificato le responsabilità della mafia con le responsabilità del latifondo siciliano, con certe responsabilità politiche di uomini che sono al governo, lei in questo momento ha fatto un'opera di giudizio storico estremamente interessante. Dal momento in cui lei registra la corrida come manifestazione sacra, come manifestazione religiosa, come manifestazione che sta nel cuore della vita spagnola e non dà un giudizio storico su questo ma ci illustra i fatti e dice: sono questi, lei in questo momento si integra perfettamente in quello che è il sistema della cultura spagnola e, mi scusi la forza dell'espressione, anche nel sistema della politica spagnola. È un film perfettamente integrato, questo è il mio giudizio. Vorrei chiederle ora qual'è stato il contributo della Suso Cecchi D'Amico e di Enzo Provenzale ai suo precedenti film: le domando questo perché nel suo ultimo film non figurano questi due sceneggiatori.*

R.: Il contributo di Provenzale e della Suso Cecchi D'Amico corrisponde al contributo che mi hanno dato la Capria, Forcella, Patroni Griffi, Solinas per i miei precedenti film. Sono stati degli sceneggiatori, collaboratori alla sceneggiatura, non è possibile isolare i singoli contributi.

D. (Francone): *Non mi sono spiegato bene. Secondo me esiste una diversità proprio di impegno culturale, fra i precedenti film e questo.*

R.: Guardi, che a *Mani sulla città* non ha collaborato la signora Cecchi D'Amico, tanto per dirle ...

D. (Francone): *Io avevo detto Provenzale, tanto per fare un nome.*

Mi domando se la presenza di questi sceneggiatori ha contribuito a dare una certa fisionomia agli altri suoi film precedenti.

R.: Non saprei dire, non saprei come risponderle, non ho elementi per individuare così schematicamente come lei vorrebbe il peso della collaborazione dell'uno o dell'altro. Per quanto riguarda però la sua impressione che io non sia riuscito ne *Il momento della verità,* esprimendomi in questi termini sulla realtà mitica o la realtà sociale spagnola, non sia riuscito a far capire storicamente il perché di certe ragioni, non sono molto d'accordo con lei. Credo infatti che venga fuori molto chiaramente dal film che in un paese nel quale certe forze come il militarismo, come la Chiesa si esprimono nella miseria in cui si esprimono, al livello del fanatismo, è piuttosto chiaro e inquadrabile storicamente il perché lo stesso fanatismo si riproduce nella corrida, nel rapporto dell'uomo con il toro. Questo per me è il tentativo di inquadrare storicamente quel fenomeno.

D. (Anita Triantafillydou, allieva di regia, II anno): *Lei ha voluto attraverso la corrida individuare un aspetto della realtà sociale della Spagna, ma ritengo che esistono altri fenomeni nei paesi più sottosviluppati del Mediterraneo quali la Grecia da dove provengo io, e appunto la Spagna, che meritano attenzione. Ad esempio la Grecia, l'Italia e la Spagna esportano nel Medio Oriente più prostitute che qualunque altro paese europeo; esportano prostitute o creano calciatori. Penso quindi che scegliendo la corrida per dire che questa gente è povera e che molte volte non ha altra soluzione che prostituirsi penso che non abbia fatto la scelta migliore. Con questo non è che voglia criticarla, ma volevo dirle che io ho conosciuto in Spagna delle ragazze bravissime, bellissime, che ballavano meravigliosamente, che avevano frequentato le scuole di ballo e che sono quelle che partono con l'idea di diventare ballerine e poi finiscono prostitute in Medio Oriente. Il calcio, poi, in Spagna è ancora più affascinante che la corrida, se non sbaglio.*

R.: Io dissento da tutto questo. Comunque un film sulle prostitute o un film sui calciatori sarebbe stato un altro film, per me era più interessante la corrida ...

D. (Triantafillydou): *Sì, solo che lei con la corrida ci ha detto la stessa cosa che ci avrebbe detto con un film sulle prostitute.*

R.: Non credo, perché la corrida appartiene alla realtà di un paese molto più di quanto appartenga il calciatore o la prostituta. Prostitute stanno in tutto il mondo, parlano italiano, spagnolo, francese, greco.

D. (AKIVA BARKIN, allievo di regìa, II anno): *Due domande brevi. Fino a che punto un regista che gira in un paese straniero può raggiungere ed approfondire la realtà di quel paese? Per esempio io ho visto* I magliari: *a mio modesto avviso è meno riuscito di* Salvatore Giuliano, *che è un grandissimo film. Infatti, come me che sono di Israele, qualsiasi persona che lo veda al mondo capisce formidabilmente chi è Giuliano, chi è la banda. È tutto talmente chiaro; talmente bello come storia, come racconto, con delle cose che raramente si vedono al cinema. Invece questo suo nuovo film mi ha lasciato freddo perché ho visto il toro, il torero, e mi aspettavo di più. Forse è una pretesa dei giovani questa, forse è una nostra incapacità, ma io mi domando fino a che punto un regista può capire una realtà di un altro paese. Perché io sono sicuro, sono convinto che lei voleva girare più cose in Spagna: perché non le ha girate? Mi dà l'impressione che certe scene rimangano lì a metà, ma forse è soltanto una impressione.*

R.: Ma quali sono queste scene, mi faccia capire.

D. (BARKIN): *Per esempio la scena dei contadini, quella scena con ragazzina in cui il protagonista sta vicino alla ragazzina, la guarda e rimane lì. È troppo poco.*

R.: Che cosa dovevo girare in più? I fatti sono quelli, altrimenti avrei dovuto fare una storia su dei contadini. Deve sapere che un paese non si capisce solamente attraverso i contadini, i minatori, ci sono tante strade per poter capire un paese.

D. (BARKIN): *C'è un'altra domanda che volevo farle. Dato che lei ha percorso una determinata strada per arrivare dove è arrivato, vorrei chiederle un consiglio per i giovani registi sulla professione, sul modo di girare di oggi, di illustrarci cioè un poco il mestiere di regista.*

R.: Il mestiere di regista è una cosa un po' complessa. Come si fa a dare dei consigli? Lavorare. Io ho aspettato molto a iniziare, forse perché non mi fidavo delle mie forze, ho aspettato il momento in cui avevo qualche cosa da dire.

D. (GIANLUIGI CALDERONE, allievo di regìa, I anno): *Lei considera* I magliari *un film sbagliato, o no?*

R.: No, sbagliato, no. Un film con dei limiti.

D. (CALDERONE): *In che cosa individua questi limiti? Da che cosa deriva il fatto che non è un film come* La sfida, *come* Salvatore Giuliano, *come* Mani sulla città? *Non crede che dipenda dal fatto che lei si è mosso in una realtà sociale che non conosceva, della quale sentiva soltanto la suggestione, nella stessa maniera in cui sente la suggestione della Spagna, come la sentiamo tutti,*

mentre invece noi tutti possiamo dare delle immagini originali soltanto di una realtà che conosciamo, alla quale partecipiamo e di cui abbiamo una esperienza personale. Io penso che I magliari *e* Il momento della verità *siano molto collegabili sotto questo aspetto: in entrambi i film lei si è mosso in una realtà che lei non conosceva e andava ad esplorare. Lei ha detto poi che l'impegno non precede la nascita del film, ma emerge dopo, dall'opera. Qui bisogna fare una distinzione: quando si tratta di un impegno generico, per cui qualsiasi persona che è senza determinati problemi prova la suggestione di certi problemi, della Spagna o del Congo, o altre cose, esso non gli dà diritto — poiché non ne è all'altezza — di poter andare dentro quel dato problema e frugarlo con la stessa facilità con la quale può stare dentro un problema che conosce da vicino. Le immagini di* Mani sulla città *provengono da una esperienza sua, personale, che noi tutti conosciamo tanto che l'abbiamo seguita benissimo in questo film, mentre per* Il momento della verità ...

R.: Lei allora è in disaccordo con il suo collega. Vede come i punti di vista possono essere diametralmente opposti. Lei parla di *Mani sulla città* come di un film autentico, che rispecchia, analizzandola profondamente, una realtà sociale di un paese; il suo collega ritiene invece che *Mani sulla città* sia poco più di una serie di enunciazioni attribuite a dei burattini tenuti da un filo. Per quanto riguarda *I magliari,* la parte più riuscita del film è proprio l'accostamento con la realtà sociale tedesca. E questo non lo dico io, l'ha detto tutta la critica.

D. (CALDERONE): *Sì, ma è un film che non riesce a raggiungere una autonomia per il semplice fatto che contiene molti elementi eterogenei come le prostitute di Amburgo, quei sobborghi, quelle case, inseriti ...*

R.: La sua analisi dovrebbe essere un pochino più attenta. Io accetto il dialogo con molto piacere su un terreno però di analisi profonda, non di analisi superficiale, altrimenti non vale neanche la pena rispondere. Ora sono d'accordo con lei che nei *Magliari* ci sono dei limiti che io riconosco soprattutto nel tentativo di romanzare troppo un certo aspetto del film, ma per quanto riguarda la realtà tedesca, per esempio, io non credo di essermi limitato a fotografare delle prostitute sulle porte dei bar di Amburgo, non credo. Lei si riveda il film, se lo guardi e poi ne riparliamo. Oppure si vada a leggere le critiche, se lei dà importanza alle critiche. No? Non dà importanza alle critiche. Fa male. Perché anche con dei punti di disaccordo, le critiche dovrebbero cercare di aiutare l'artista a capire quello che ha intuito, se lo ha intuito giusto. Ora le critiche quando hanno parlato dei *Magliari* si sono tutte dimostrate

d'accordo nell'esaltare, diciamo così, l'approfondimento della realtà di un paese straniero, mentre non hanno accettato una specie di impostazione (e adesso rispondo al suo collega che voleva sapere quale sia il peso dei collaboratori alla sceneggiatura) romanzesca di una storia. E io riconosco che c'è una impostazione romanzesca o meglio romanzata di una storia, ma il contatto con un paese nuovo ritengo che nei *Magliari* sia abbastanza portato avanti.

D. (SEVERI, allievo di regìa, I anno): *Io più che fare una domanda mi limito a una dichiarazione di voto. Anche per non mettere Rosi in uno stato di legittima difesa, come è stato fatto finora.*

R.: No, anzi io rispondo con piacere. Pensi che noia se mi fossi trovato dinanzi a della gente che mi avesse dato ragione. Le dico poi la verità: mi interessa molto conoscere i punti di vista dei giovanissimi come siete voi proprio per cercare di capire a che punto siete, perché può darsi che noi ci sbagliamo e che voi state molto più avanti di noi. Francamente ho dei dubbi, però in certe cose ci potete aiutare, moltissimo, a capire, ad andare avanti. Io ho quarantadue anni, ho cominciato a fare il cinema nel '46, a ventiquattro anni, ed è logico che la mia formazione — venti anni di lavoro — appartiene a certe esperienze e quindi il mio sforzo di ricerca di linguaggio oggi per esprimermi in aderenza a quelli che possono essere i bisogni di un uomo di oggi è naturalmente sempre legato alla mia esperienza precedente. Quindi voglio sentire come la pensano quelli che non hanno ancora questa possibilità di incontro con l'espressione. Perché la cosa più importante è proprio l'incontro con l'espressione. Perciò io ho detto a quel ragazzo prima che la letteratura è una cosa completamente diversa dal cinema: non si può fare il confronto fra la letteratura e il cinema. Sono due cose diverse. Danilo Dolci, Carlo Levi scrivono dei libri, hanno altri strumenti in mano, che molte volte possono essere anche più deboli del cinema stesso.

D. (SEVERI): *Ora vorrei dirle le mie impressioni. Noi abbiamo visto* Il momento della verità *dopo aver visto, nei giorni precedenti, tutti i film che lei ha fatto fino adesso. E per questo credo ci sia anche, dopo aver visto certe opere capitali come* Salvatore Giuliano *e* Mani sulla città, *una tentazione a esprimersi davanti a un film come quello di oggi con semplicismo estremistico. Però il fatto di aver visto la retrospettiva, di aver potuto rivedere certe cose nel tempo, di aver potuto analizzare, verificare soprattutto, — cosa che forse bisognerebbe fare anche per il film di oggi che ci ha lasciato un po' allo stato*

di impressione — mi fa notare dei cedimenti già a suo tempo rilevati nei Magliari. *Mi sembra cioè che* Salvatore Giuliano *e* Mani sulla città *— che non reputo affatto film didascalico — siano film importanti proprio perché la cronaca si è fusa, nella misura del saggio e addirittura della poesia in certi momenti, con un discorso concreto. Ed è inutile analizzare se questa fusione nasca prima o dopo: quel che importa è che c'è e si vede.*

R.: Non si può essere sempre all'altezza di un'opera particolarmente riuscita. Lei capisce, noi facciamo, andiamo avanti e poi ...

D. (FIORAVANTI): *Io vorrei riprendere un punto, quello che riguarda la domanda (mi riferisco a Barkin) che cosa può rappresentare di obiettivo e di universale, che cosa in altre parole può capire uno straniero che va a girare un film o va a fare un viaggio presso un altro paese. Nessuno di noi ritengo sia portatore di verità eterne. Il problema di un popolo, della Spagna, come il problema italiano, come i problemi politici, religiosi, morali, dell'organizzazione, sono fatti estremamente complessi. Nessuno di noi può avere la pretesa di abbracciare l'intera realtà di un popolo, ognuno di noi, al massimo, ne può osservare un aspetto e quell'aspetto rappresentare. Ma può darsi che la rappresentazione che un artista fa di una certa realtà sociale o della vita di un popolo possa essere più o meno accettata soprattutto da persone che quel paese non conoscono, non hanno visitato e studiato, e che vivono a volte delle impressioni degli altri. Detto questo voglio riferirmi ai* Magliari. *Si è detto che ne* I magliari *si è trovato un punto di frattura, in quanto si tratterebbe di una trasposizione, cioè di un trasferimento che Rosi avrebbe fatto inquadrando sue storie in ambienti non suoi. Intanto il problema dei magliari è un problema tipicamente nostro, è una realtà nostra, e non appartenente ad un altro paese, è la realtà di povera gente tipicamente meridionale, di una certa città particolare qual'è Napoli che si trasferisce nei paesi del nord, specialmente in Germania, per poter in mille modi, con mille espedienti, tirare avanti la vita. Mi pare che il problema sia quindi soprattutto nostro e vada quindi visto con gli occhi di un italiano e non possa essere visto con quelli di un tedesco. Per quanto riguarda il problema spagnolo mi sembra che Rosi abbia all'inizio molto bene delimitato gli scopi che si era prefisso. È andato in Spagna, ha detto, con l'intento di girare un diario di viaggio e a un certo momento si è trovato di fronte a una realtà che andava al di fuori di quello che era il folclore e ha cercato di vederne allora l'essenza, vedere come questo folclore sia un elemento della realtà spagnola e non soltanto esteriore. E mi pare che entro questi termini — poiché naturalmente un artista si pone da solo i suoi termini, non possiamo noi spettatori pretendere di farlo al suo posto — mi pare, dicevo, che il risultato sia più che soddisfacente, tanto soddisfacente che io, assistendo alla proiezione, ho notato la tensione con cui voi seguivate il film. Che poi ad un certo punto, usciti dalla sala, voi facciate uno sforzo per rimandare indietro le sensazioni avute facendo violenza a voi stessi, mi pare che questo sia, come ha detto Severi, un tentativo semplicistico fatto per puro amore di polemica.*

D. (ADINOLFI, allievo di recitazione, I anno): *Io non conosco bene la Spagna, ne ho solo sentito parlare, quindi non posso giudicare né tanto meno*

polemizzare. Tuttavia gli altri suoi film, essendo napoletano come lei, li ho capiti meglio, ne ho colte tutte le sfumature, tutti i particolari, e debbo dire che sono veramente belli e mi sono piaciuti moltissimo. Mi sembra invece che i miei compagni siano portati a considerare più volenteri questo film spagnolo, anche se ne rilevano il linguaggio non originale, che un film ambientato a Napoli, che si esprime in un linguaggio originale, perché non capiscono la vera essenza dell'anima del napoletano, del mondo di Napoli. Ora le domando, lei crede che sia preferibile fare un film basandosi soltanto su realtà che veramente uno vive, in cui è immerso, o sia meglio fare dei film più universali, anche se meno originali, che il pubblico vive di più, cui partecipa di più. Vorrei inoltre chiederle se il finale tragico che lei dà ad ogni film è un fatto casuale oppure dipende da una concezione pessimistica della vita che lei ha e che intende portare sullo schermo in tutti i suoi film.

R.: Le conclusioni tragiche non è che facciano parte di un mio particolare modo di vedere la vita; io non mi faccio molte illusioni su quella che è la vita però in definitiva mi posso definire un ottimista. Quindi se nei miei film ci sono delle conclusioni tragiche è perché scelgo delle storie che hanno bisogno di conclusioni tragiche, perché in definitiva io ho sempre affrontato dei temi drammatici e che quindi devono andare a finire male. Per quanto riguarda la prima domanda, cioè se convenga fare dei film che possono essere limitati ad un mondo locale ovvero dei film universali, posso dirle che naturalmente sarebbe auspicabile che un artista facesse dei film con significati universali, pur partendo certe volte da precisazioni locali e particolari, ma purtroppo questo desiderio non sempre va d'accordo con quelli che sono i costi dei film, cosa questa della quale bisogna sempre tener conto. Cioè un film oggi ha necessità di essere universale non tanto perché un artista deve essere universale ma perché i costi dei film oggi impongono che un film sia universale. Quindi sarebbe auspicabile che i giovani — e questo è l'augurio che io vi faccio ed è quello che io personalmente desidererei facesse un giovane debuttante — dovessero lottare al loro debutto per fare dei film che costino pochissimo ma che siano veicoli di idee. Invece purtroppo vedo che i giovani che oggi debuttano fanno dei film che costano moltissimo e non sono veicoli di idee. Per me i giovani — questo è il mio punto di vista — oggi nascono già vecchi, scelgono dei film già compromessi, accettano già il compromesso commerciale, il compromesso divistico, pur di fare un film. Ed è per questo che io ho aspettato sette anni per fare un film, proprio per non accettare un compromesso, proprio per non — uso una parola che non mi piace molto comunque è l'unica

che ci può far capire — corrompermi prima ancora che la vita poi un giorno magari mi potesse obbligare ad essere corrotto. Cioè il giovane, oggi, proprio perché fare il cinematografo diventa sempre più difficile per i costi, dovrebbe arrampicarsi a delle idee, a delle invenzioni particolari e cercare di farle costare poco per poter fare il suo film autenticamente e in maniera spontanea, viva, originale, ma non solo per le inquadrature o per la forma. Sono tanti anni che si fa il cinema ed è sempre quello, non si è inventato assolutamente nulla, le regole sono sempre quelle, si lavora su quelle regole, dentro o fuori di esse, ma le regole del cinema io sostengo che sono sempre le stesse; non c'è assolutamente niente di cambiato. Si parla di ricerche di linguaggio, ma il linguaggio non è che sia l'inquadratura, il linguaggio è il modo di fare aderire una ricerca contenutistica ad una espressione formale: io dico che nel cinema non è fondamentalmente cambiato niente, le regole sono sempre quelle, è cambiato soltanto il modo di servirsene.

D. (FIORAVANTI): *Qui ci sono una serie di domande tecniche scritte dell'allievo Ghenov (regia, I anno). La prima dice: con quante macchine da presa sono state girate le scene dell'arena?*

R.: Due Arriflex.

D. (FIORAVANTI): *Quanta parte del film è stata girata in presa diretta?*

R.: Tutto, in Spagna. Poi l'ho doppiato in italiano. Quasi tutto, naturalmente.

D. (FIORAVANTI): *Con quali obiettivi ha girato?*

R.: Questo fa parte dei segreti professionali, ho adoperato naturalmente dei teleobiettivi, e poi il resto si vede, chi studia deve capire da solo.

D. (FIORAVANTI): *Quando lei gira tiene presenti le esigenze della musica o è la musica che viene subordinata alle esigenze, per esempio, di una sequenza?*

R.: Questo succede in America, dove si fanno i film dopo aver scritto la musica. In Italia si fanno prima i film e poi si fa la musica.

D. (FIORAVANTI): *Perché lei usa poco la dissolvenza? Pensa che sia un accorgimento già sorpassato?*

R.: No. Io penso che la dissolvenza crei una frazione, un passaggio temporale eccessivo, perché molte volte senza la dissol-

venza si arriva più direttamente ad un contrasto di natura emozionale, e quindi siccome il cinema si esprime attraverso delle immagini, delle emozioni, la mancanza della dissolvenza molte volte può favorire questo contrasto immediato.

D. (FIORAVANTI): *Perché lei ha girato questo film a colori? Dato che in questi ultimi anni i migliori registi italiani hanno girato film a colori, viene spontaneo domandarsi se questa sua è stata una esigenza dovuta proprio alla natura del film o piuttosto al desiderio di sperimentarsi anche lei con il colore.*

R.: No. È una esigenza dettata dalla natura del film. Però devo dire che dopo quest'esperienza, il colore mi interessa molto e mi piace molto; in definitiva noi vediamo a colori, quindi, dato che la tecnica del colore oggi consente con delle pellicole di particolare sensibilità una riproduzione molto fedele al vero, non vedo per quale motivo non fare dei film a colori, quando l'argomento si presta.

D. (GRASSELLI, allievo di ripresa, I anno): *In questo film che è fatto per un pubblico che non è spagnolo, ma universale, lei ha cercato di ottenere una identificazione del pubblico del film con il pubblico dell'arena oppure ha voluto che gli spettatori del film divenissero critici osservatori del pubblico della corrida?*

R.: Posso dire che ho cercato di realizzare tutte e due le cose nell'intento di permettere al pubblico di partecipare alla storia, il che è condizione indispensabile al successo del film, ma ho tentato anche d'altra parte, in certi punti, di richiedere al pubblico una partecipazione meno viva e più storica, quindi più astratta dagli avvenimenti.

D. (GRASSELLI): *Da questo punto di vista qual'è il suo film più riuscito?*

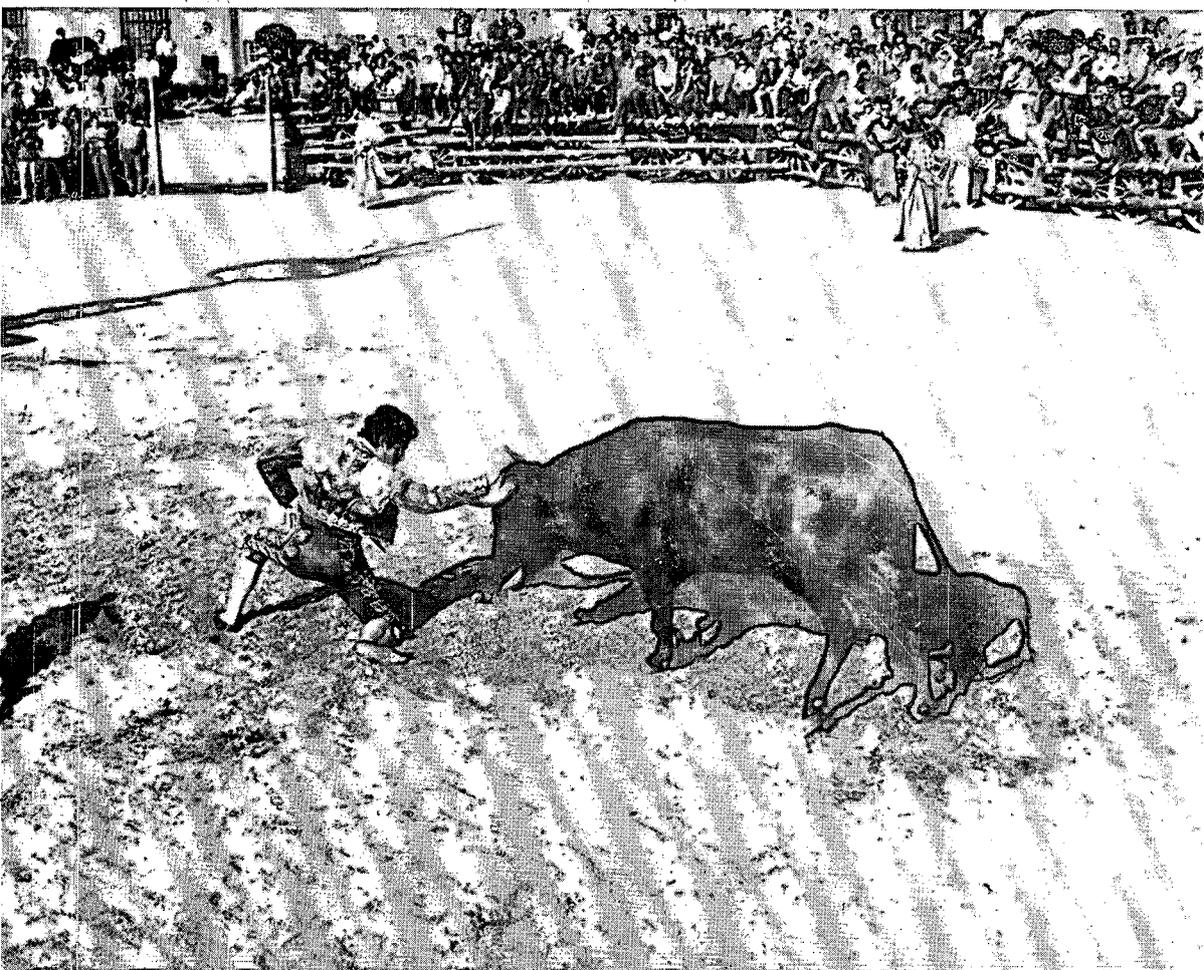
R.: Il film che meglio io sia riuscito a vedere storicamente credo sia *Giuliano*. Tuttavia quello che io posso dire dei film ha poco valore, perché, per esempio, la scena della madre che piange sul cadavere di Giuliano, pur vedendola io storicamente, ugualmente poi mi commuovevo, mi commuovevo mentre la giravo, e allora non c'è più storicizzazione quando ci si commuove. E allora è la stessa cosa per esempio con una statua greca. Il nudo non è mai pornografico. Poi vede le statue del novecento sono tutte pornografiche. Infatti quando in un film che ha delle scene di commozione si piange, quasi sempre è vero che il film non ha un punto di vista storico. Infatti per esempio a Visconti è stato da alcuni rimprove-

rato che ne *La terra trema,* che è un grandissimo film, il più grande film forse fatto in Italia nel dopoguerra, c'è una certa freddezza, che non era però la freddezza dell'esteta, ma il punto di vista storico di un uomo che si mette fuori degli avvenimenti e non li vive dentro.

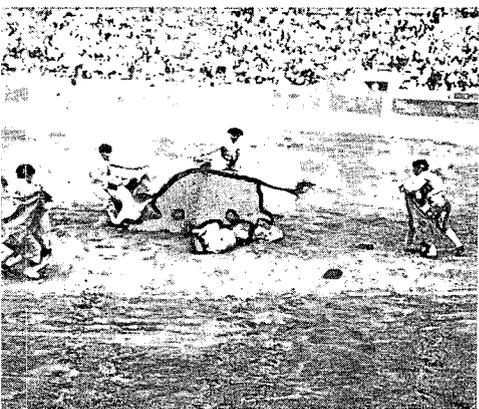
D. (FIORAVANTI): *Io ringrazio ora Rosi per la cordialità con cui ha accettato una polemica con voi pregandolo di credere che nelle vostre domande c'è stato soltanto l'amore di andare a fondo nei problemi e il desiderio di essere aiutati a chiarire, soprattutto a voi stessi, quelli che sono i problemi del cinema. Nessuno più di voi sa quali sono le difficoltà per realizzare un film, per realizzare qualche cosa che soddisfi. Io veramente ringrazio Rosi per la pazienza dimostrata, per questo amore che ha portato nel rispondere anche a qualche domanda particolarmente pungente o toccante, poiché sono certissimo che da parte vostra c'è stato soltanto questo desiderio di chiarire a voi stessi le idee servendovi naturalmente dell'esperienza di un regista come Rosi che stimiamo e al quale auguriamo tanti successi per questo film e per quelli che farà* (1).

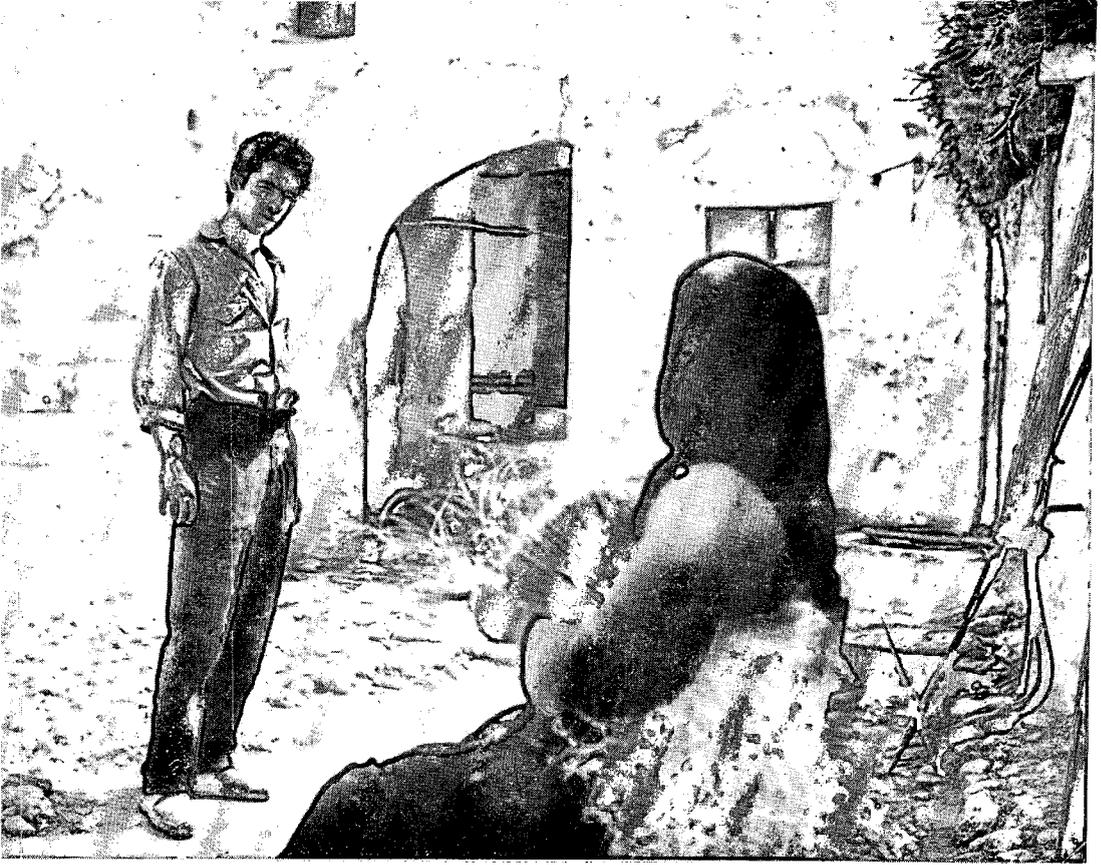
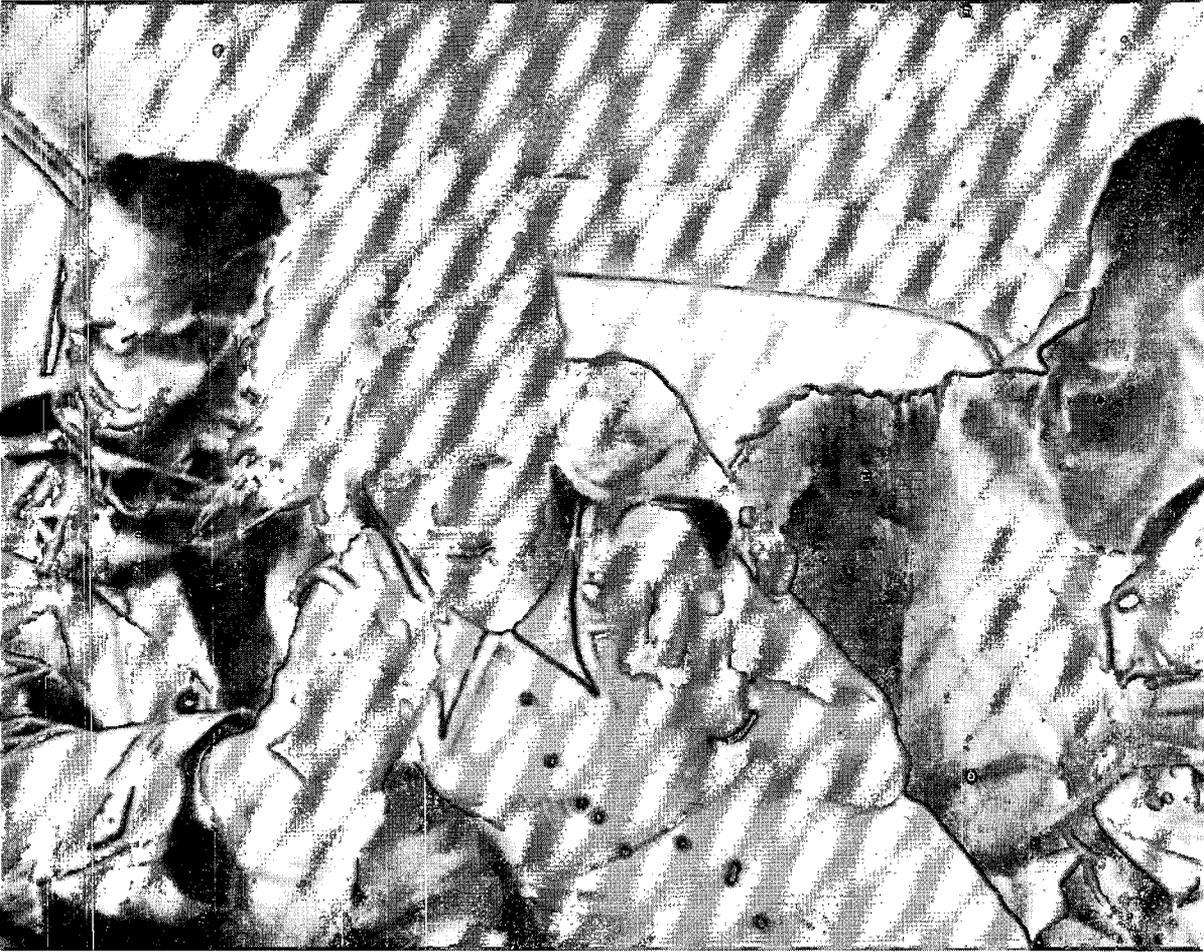
---

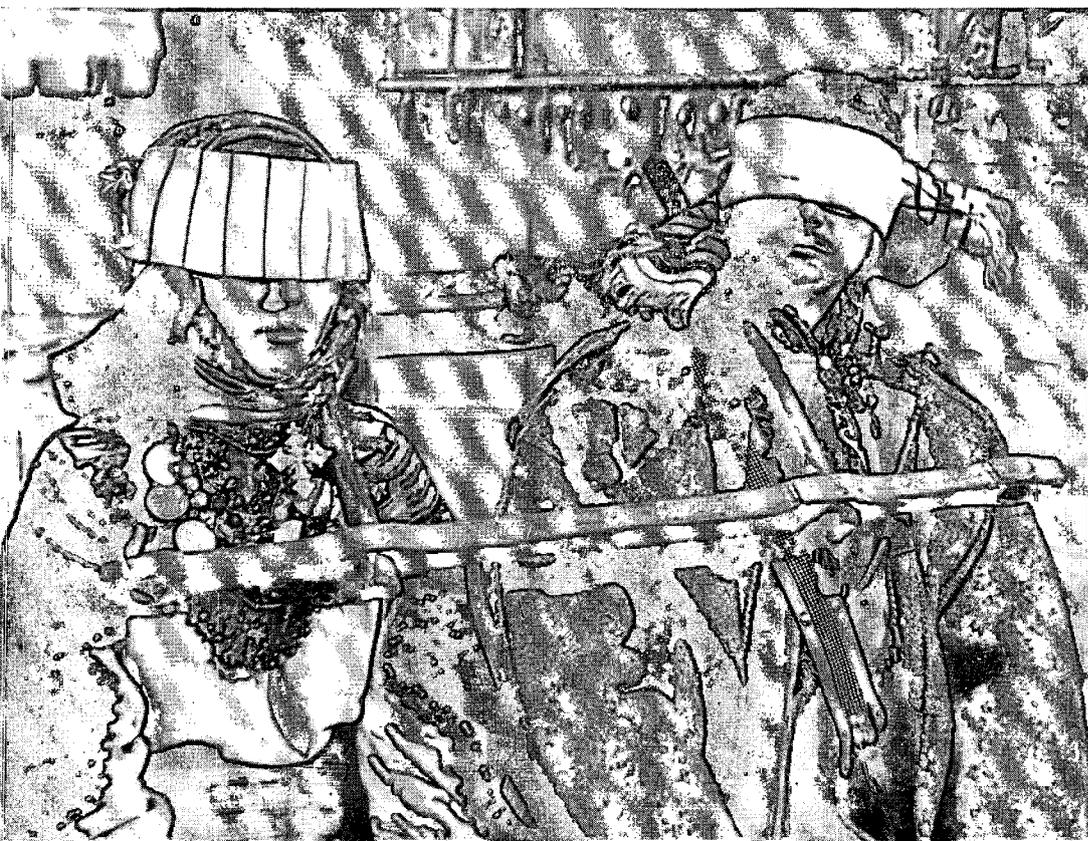
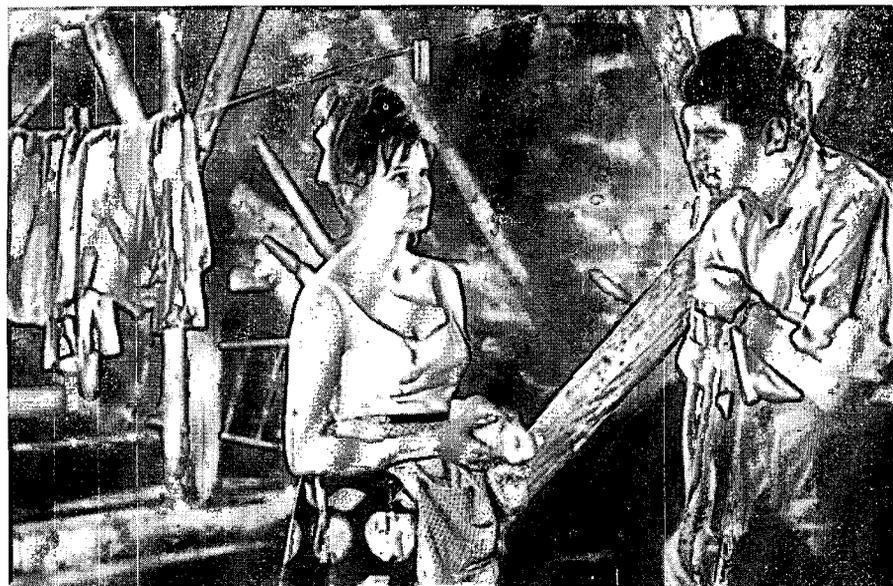
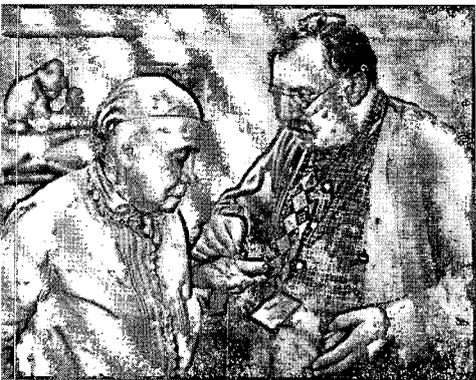
(1) *Questo colloquio ha avuto luogo il 2 febbraio 1965 in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia sotto la direzione del dott. Leonardo Fioravanti, dopo la proiezione ad insegnanti ed allievi de* Il momento della verità. *Trascriviamo fedelmente, salvo gli inevitabili adattamenti di forma, dalla registrazione su nastro. Ha curato il testo Lodoletta Lupo.*

Il torero di Rosi

L'uomo di fronte alla morte o, come si dice nel gergo delle corride, *Il momento della verità*: il torero è solo davanti al toro. (Dal film di Francesco Rosi).

Il torero famoso come « pezzo da collezione ». (*Linda Christian, Miguel Miguelin*).

Apprendistato per divenire « matador ».

La furia del toro.

(*Sopra*): Francesco Rosi con la « troupe » mentre si gira *Il momento della verità*. - (*A fianco*): La « fiesta » di San Firmin a Pamplona. - (*Nella pagina seguente*): Le origini contadine e l'ingresso nella « buona » società

I film di Mar del Plata

Da *Une fille et des fusils* del francese Claude Lelouch, che al festival di Mar del Plata ha vinto il premio per la migliore regia. (*Janine Magnan*).

(*Sopra*): Dal giapponese *Samurai* (Il samurai assassino). - (*Sotto*): Dal sovietico *Le ombre dei padri* (t.l.).

(*In alto, a sinistra*): Da *Cronica de un niño solo.* - (*Sopra*): Dallo svedese *Adorato John* (t.l.). - (*A fianco*): Dal ceco *... E il quinto cavaliere è la paura* (t.l.) di Brynych. - (*Sotto*): Dal romeno *A 4 passi dall'infinito*

Da *La fortezza* (t.l.).

Dal polacco *Beata* di Anna Sokolowska.

Da *Dialogos de la paz.*

Il Festival di Mar del Plata

di MARIO VERDONE

Le riserve che su queste stesse pagine avevamo fatto a proposito degli *Indifferenti* di Francesco Maselli sono cadute al confronto che potevamo stabilire con i film i quali, nel quadro del Festival di Mar del Plata, si misuravano con l'italiano. E cioè: *Gli indifferenti* non è, in seno alla nostra produzione di oggi, il più all'avanguardia, né strutturalmente, né per significato. Manca di novità, nella concezione, come non avviene invece per *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini, e non è impegnato in una ricerca formale, come *Deserto rosso* di Antonioni. È soltanto un affinato campione di regìa e di ripresa fotografica (firmata da Gianni Di Venanzo), con un *cast* allettante, ora sul piano di una recitazione dagli accenti, visivi, variati e personali, come nel caso di Paulette Goddard, Shelley Winters, Tomas Milian, Rod Steiger; ora sul piano decorativo, come nel caso di Claudia Cardinale. Ma questo film di degno livello, che non può tuttavia essere considerato, in Italia, il più rappresentativo tra quelli contemporanei, nel Festival marplatense portava l'impronta sicura delle possibilità tuttora elevate, del mestiere più scintillante del nostro cinema, anche se non il più audace. Ed ecco perché *Gli indifferenti,* messo al confronto con gli altri film presenti al festival argentino, risultava di gran lunga il più completo, il più nitido, e il più maturo.

Due film hanno conteso agli *Indifferenti* il primato: *Une fille et des fusils,* che ha fatto apparire Claude Lelouch, alla prima prova, come il migliore regista, il che non è sostenibile, perché il merito degli *Indifferenti* è proprio nella capacità di comprensione e di rappresentazione, che Maselli vi ha profuso, di un romanzo di Moravia oggi, soprattutto nella tematica (alla Giacosa, dissi altra volta) quasi del tutto superato; e *Il quinto cavaliere è la paura* di Zbynek

Brynych, poi premiato per lo scenario. Il film francese è, nel complesso, opera di modesta concezione, realizzata non senza *humour,* basata sulla suggestione che il film sui *gangsters* esercita anche sulla gioventù francese. *Une fille et des fusils* è capace di divertire, ma avrebbe forse raggiunto meglio lo scopo in uno di quegli arguti cortometraggi che i francesi della « nouvelle vague » sanno a volte mettere insieme con grande sicurezza di sé stessi. Nelle dimensioni che ha acquistato in un lungometraggio, il film mostra facilmente i suoi limiti, con una prolungata ripetizione di effetti, e col finale, di intento moralistico, che ne attenuano la carica irridente. Si aggiunga a ciò una interpretazione approssimativa da parte di tutti i membri della maldestra *gang,* e soprattutto nel caso della protagonista, Janine Magnan, che, ahimè, non ha nessun requisito per essere la *vedette* di un film, a cominciare da quello fisico. Il regista, è da notare, le ha affidato la parte di una « muta ».

Il film cecoslovacco aveva pari meriti registici di quello italiano; ma si rivelava inferiore per un gelido nitore formale che ne limitava il timbro espressivo, anziché contraddistinguerlo ed accentuarlo. Sequenza per sequenza, questo film è ricco di immagini, a volte addirittura prezioso, ma ne offre una collezione gelata, statica. Anche il tema della paura sembra contraffatto, posposto al risultato « visuale », così che la « paura » del film — la paura della occupazione nazista e della persecuzione — non risulta vera paura, ma artificiale, intellettuale rappresentazione della paura. Il Brynych, in questa opera di così visibile impegno, mostra una vigile attenzione ai temi kafkiani, attraverso però una lente che non vorrei dire deformante, per non dare al termine un senso ambiguo, ma certo tendente a modificare e rigenerare, senza tradire le fonti comuni: e che è quella del *Processo* così come lo ha visto Orson Welles.

Il film ucraino *L'ombra dei nostri antenati,* uscito dagli studi « Dovzhenko », realizzato da un regista scenografo, Sergeij Paradzhanov, è ispirato alla letteratura ukraina e al mondo stesso del Dovzhenko — basterebbe ricordare *Zvenigora* — ha ottenuto il premio per la migliore produzione. Non so se sia stata la motivazione migliore per questo film: esso meritava comunque di essere segnalato alla attenzione della critica e del pubblico per un suo fascino singolare, addirittura barbaro, che attrae anche se le qualità figurative di eccezionale raffinatezza si alternano a momenti più rozzi, messi in risalto, a volte, da truccature sommarie e da episodi truculenti. Il film è tutto un omaggio al grande regista ukraino,

che esercita tuttora, a Kiev, una grande suggestione coi suoi *Terra, Poema del mare,* e il già gitato *Zvenigora,* che forse all'*Ombra dei nostri antenati* è il più vicino, attingendo alla stessa « sapienza popolare ».

I film ricordati costituiscono senza dubbio quasi tutto il meglio del bilancio del Festival di Mar del Plata, cui possono aggiungersi anche altri fatti positivi: il dialogo fertilissimo tra Cineteche, Scuole del Cinema e Cine-Clubs sudamericani, i cui rappresentanti hanno animato le riunioni indette dalla Cinemateca bonaerense e dall'Istituto Nacional de Cinematografia; e le proiezioni dei migliori documentari locali, tra i quali è emerso, tra quelli in concorso, *Exposicion* di Juan Berend, dedicato ai bovini da esposizione, all'allevamento del bestiame, ai *gauchos,* aderente alla realtà, sostanzioso, a volte anche arguto; nonché di film retrospettivi, dove abbiamo fatto conoscenza diretta di un antenato dell'indio Fernandez — Fernando de Fuentes, autore di *Compadre Mendoza* (1933) — così come di un'opera « muta » argentina non priva di autentico sapore locale da cui il film argentino così spesso ha voluto discostarsi: *Nobleza gaucha* (1915) di Martinez de la Pera ed Ernesto Gunche.

Oltre agli attori degli *Indifferenti,* che costituivano certo la *équipe* meglio fusa e più efficace, e tra i quali Tomas Milian ha guadagnato il premio della critica, si sono distinti nel festival altri interpreti. Il tedesco Martin Held, d'una recitazione alla Heinrich George, è interprete della *Fortezza* di Alfred Weidenmann, che s'incentra su una tipica situazione da dopoguerra: gli sfollati che abitano in una antica fortezza, da cui dovrebbero venire sloggiati, e che si oppongono con tutte le loro forze a quest'altra sciagura, che andrebbe ad aggiungersi alle innumerevoli che li hanno colpiti, nel seno stesso delle proprie famiglie. Lo Held, ha avuto, con quasi unanime consenso, il premio per la migliore recitazione maschile, mentre la migliore interprete femminile, che per noi non poteva essere che la Goddard o la Winters, è stata indicata invece dalla giuria, a maggioranza, in Nuria Turay, attrice di *Dialogos de la paz* di Josè M. Font Espina e Jorge Feliù. È, questo, un film di evidenti ambizioni, tanto da prendere, visivamente, le mosse da *Hiroshima mon amour* e *L'année dernière à Marienbad.* Ma anche se si propone di « esaltare la pace tra gli uomini nella dimenticanza dei più gravi risentimenti e nella volontà comune di ricostruire spiritualmente e materialmente il mondo nel quale viviamo », come si è espresso il verdetto dell'O.C.I.C., che ha tenuto ad assegnargli

la propria Caravella d'argento, *Dialogos de la paz,* che prende le mosse dalla tragedia spagnola, non arriva mai ad una risonanza universale. È incapace di attrarre l'uno o l'altro campo ideologico che cerca di far « dialogare ». È una statica rappresentazione di fatti, che non si libera, anzitutto, degli impacci estetici. Anche la Turay non ne dà una interpretazione che sia veramente superiore, non dico alle più sperimentate e valorose interpreti degli *Indifferenti,* ma, poniamo, alla freschezza e grazia di una Pola Raksa, apparsa in *Beata* (Polonia), o di una Irina Gardescu, interprete del film rumeno.

Abbiamo visto come *La fortezza* allude al problema delle due Germanie, descrivendo, in particolare, la condizione degli emigrati tedeschi dall'Est. Le due Germanie tornano anche in *El niño y el muro* di Ismael Rodriguez, il quale non poteva che deludere completamente il pubblico nella sua pretesa di esaminare, niente di meno, il problema del muro di Berlino, risolvendolo con due mostruosi bimbetti che giuocano a palla scagliandosela dall'uno all'altro settore senza che per qualche tempo nessuno se ne accorga, anche se ai minimi tentativi di fuga o di accostamento di una qualsiasi « ombra » al muro famigerato la mitragliatrice crepita ... V'è anche un soldato che amoreggia, è il caso di dire, « col binocolo », con una ragazza dell'altra parte ... Sono situazioni ideate, a dir poco, con ingenuità, giacché ripugna in un resoconto come questo adoperare un termine che, pur meglio appropriato, risulterebbe certamente offensivo. Eppure la cecità dei produttori e dei delegati messicani era tale che, senza sentire minimamente il ridicolo, imploravano prima un premio assolutamente immotivabile; poi asserivano che una congiura marxista li aveva privati dei massimi onori ... Il fatto, che non è poi così rilevante, si registra proprio per dare il termometro della temperatura, delle pretese, e dei retroscena che a volte si verificano nei festival, qualunque essi siano ... Un seguito vi fu, e poiché né il Grande Jurado né quello della Critica si erano sentiti in grado di segnalare, sia pure per la « interpretazione infantile » — come fu l'ultima proposta messicana — il film in questione, alla fine si trovò il modo, da parte degli imbarazzati ospiti, che non riuscivano a tener testa agli scatenati messicani, di inventare un nuovo premio extra-concorso: così anche la delegazione messicana — una trentina di simpatici « cinematografari », attori, cantanti e ballerini, che partecipavano con pistole d'oro alle serate di gala — poté vantare di avere avuto una onorificenza per *El niño*

y el muro, a Mar del Plata. Tutti contenti, e in un festival, in fondo, così simpaticamente animato, pochi, alla fine, ebbero a lagnarsene.

L'argentino *Cronica de un niño solo* di Leonardo Favio è tra i film del Festival che meritano un serio discorso a parte. Esso sembra continuare degnamente la serie dei film più autenticamente nazionali iniziata, anche se non sempre in maniera convincente, da Leopoldo Torre Nilsson — e dalla sua moglie e scenarista, la scrittrice Beatriz Guido — e continuata da Fernando Birri con *Los inundados,* così vicino alle esperienze del neorealismo, ma, altresì, anche autenticamente argentino. Leonardo Favio ha realizzato un racconto autobiografico sulla linea di *Quatre cent coups* di François Truffaut. È la fuga di un ragazzo da un riformatorio, ed espone drammaticamente una vicenda vissuta del giovane autore. Aderenza alla vita argentina, sobrietà e freschezza di racconto, pensato tutto cinematograficamente, con assoluta sincerità: queste sono le qualità evidenti del film, che propone un nuovo regista da cui sarebbe lecito attendersi altre prove positive; ma questo non può appartenere che al futuro.

Tracciando un rapido esame degli altri film, che non figurano tra i premiati, troviamo un *Adorato John,* svedese, di Lars Magnus Lindgren, il quale, « superate » le audacie del *Silenzio* è arrivato addirittura ad una inequivoca, insistente simbologia fallica, la quale si sorregge sempre su solidi pilastri formali, non meno allusivi; il *Samurai assassino* di Kihachi Okamoto, che si ispira visivamente, specie nel finale con la tempesta di neve e la battaglia, al *Trono di sangue* di Akira Kurosawa, avendone lo stesso interprete, vigoroso ma non rinnovato, il quale è anche produttore del film; *Beata* della polacca Anna Sokolowska, che indaga alcuni personaggi femminili abbastanza acutamente, sbagliando però i caratteri maschili, e si giova di una giovane, catturante interprete, Pola Raska; *Estate che va e che viene* dello jugoslavo Obrad Glusevic, aggraziato racconto alla *Tempo d'estate,* ma con giovani e oscuri, quanto bravi interpreti, che ricordano i nostri « vitelloni », più sulla linea di un Emmer di *Domenica d'agosto* che di un Fellini. Minori meriti, e scarse attrattive, nel macabro e grigio *Uj Gilgames* del pur interessante regista ungherese Mihaly Szemes, che narra una stoica vicenda di cancerosi; tentativi un po' goffi di prospettare situazioni psicologiche, non nuove, in *Viaje a los senos de Duilia* di Carlos Hugo Christensen e in *A quattro passi dall'infinito* di Francisc Monteanu; la ripetizione mercantilistica, senza senso, di una vecchia

commedia di Kurt Goetz, il *Dr. Praetorius* di Kurt Hoffmann. Infine *Una notte indimenticabile*, britannico: registrazione, a momenti capace di far degustare con un qual certo piacere uno spettacolo coreografico, di quattro balletti di un celebre complesso londinese, dove primeggiano Margot Fonteyn e Rudolph Nureyev.

I film in concorso

UJ GILGAMES (t.l. **Il nuovo Gilgames**) — **r.:** Mihaly Szemes - **s.:** Ida Andras - **f.:** Joszef Solmar - **m.:** Emil Petrovics - **int.:** Ivan Darvas (David), Edit Domjan (Lilla), Sandor Pecsi (Dr. Aradi), Silvia Dallos (Margo) - **p.:** Hunnia, Budapest - **o.:** Ungheria.

VIAJE A LOS SENOS DE DUILIA (t.l. **Viaggio ai seni di Duilia**) — **r.:** Carlos Hugo Christensen - **s.:** Paulo Duprat Serrano e Carlos Hugo Christensen - **f.:** Anibal Gonzales Paz - **m.:** Lirio Panicalli - **mo.:** Nelo Melli - **int.:** Rodolfo Mayer, Natalia Timberg, Artus Semedo, Osvaldo Lousada, Licia Magna, Sara Nobre, Mario De Lucena, Lita Falci - **o.:** Brasile.

A PATY JEZDEC JE STRACH (t.l. **... e il quinto cavaliere è la paura**) — **r.:** Zbynek Brynych - **s.:** Hana Belohradsra - **f.:** Jan Kelis - **mo.:** Miroslav Hajek - **scg.:** Milan Nejedly - **int.:** Miroslav Machacek, Ilja Prachar, Jana Pracharova, Jiri Adamira, Zdenka Prochazkova, Cestmir Randa, Slavka Budinova, Josef Vinklar, Olga Scheinpflugova, Jiri Vrstala, Eva Svobodova, Alexandra Myskoa - **p.:** Barrandov - **o.:** Cecoslovacchia.

LA PATRU PASI DE INFINIT (t.l. **A quattro passi dall'infinito**) — **r.:** Francisc Munteanu - **s.:** Francisc Munteanu - **f.:** Vasile Olginda - **m.:** George Grigoriu - **int.:** Irina Gardesco, Silviu Stancolesco, Cella Dima, Mircea Septilici - **p.:** Studi Cinematografici Bucuresti - **o.:** Romania.

AN EVENING WITH THE ROYAL BALLET — **r.:** Anthony Asquith e Anthony Havelock-Allan - **scg.** e **c.:** Oliver Messel - technicolor - direttrice del Balletto Reale di Londra : Ninette De Valois - Direttore associato e coreografo principale : Frederick Ashton - Orchestra della Royal Opera House, Covent Garden diretta da John Lanchberry - **p.:** Anthony Havelock-Allan - **o.:** Gran Bretagna. — **VALSE (I episodio)** — **r.:** Anthony Havelock-Allan - **f.:** Geoffrey Unsworth - **cor.:** Frederick Ashton - **m.:** Maurice Ravel - **int.:** Balletto Reale di Londra. — **LE SILFIDI (II episedio)** — **r.:** Anthony Asquith - **f.:** Christopher Challis - **cor.:** Michel Fokine - **m.:** F. Chopin - **int.:** Margot Fonteyn e Rudolph Nureyev. — **IL CORSARO (III episodio)** — **r.:** Anthony Havelock-Allan - **f.:** Geoffrey Unsworth - **cor.:** Rudolph Nureyev - **m.:** Ricardo Drigo - **int.:** Margot Fonteyn e Rudolph Nureyev. — **NOZZE DI AURORA (IV episodio)** — **r.:** Anthony Asquith - **f.:** Geoffrey Unsworth - **m.:** P. I. Chaikovski - **cor.:** Marius Petipa - **int.:** Margot Fonteyn, David Blair, Graham Usher, Antoinette Sibley, Brian Shaw, Douglas Stewart, Virginia Wakelyn, Ann Howard, Ronald Plaisted, Alexander Grant, Keith Milland, Laurence Ruffel, Ray Powell, Deanne Bergsma, Derek Rencher, Gerd Larsen, Merle Park, Georgina Parkinson.

LITO VILOVITO (t.l. **Estate che va e che viene**) — **r.** : Obrad Gluscevic - **int.** : Beba Loncar, Milena Dravic, Milutin Micovic, Boris Dvornik, Ljubisa Samardzic - **o.** : Jugoslavia.

DIALOGOS DE LA PAZ — **r.** : Jose M. Font Espina e Jorge Feliu - **s.** : Jorge Feliu e Jose M. Font Espina - **f.** : Godofredo Pacheco - **scg.** : Eduardo Torre de la Fuente - **m.** : Carmelo A. Berloma - **mo.** : Josè Antonio Rojo - **int.** : Nuria Toray, Angel Aranda, Juanjo Seoane, Manuel Gil, Maruchi Fresno, Antonio J. Escribano, Manuel Manzaneque, Carlos Munoz, Francisco Pierra, Ricardo Palacio, Ana de Leyva, Amparo Pamplona - **p.** : Petrulla Films.

DR. PRAETORIUS — **r.** : Kurt Hoffmann - **s.** : Heinz Pauck e Istvan Bekefi dalla pièce di Kurt Goetz - **f.** : Richard Angst - **m.** : Franz Grothe - **scg.** : Max Mellin - **int.** : Heinz Ruhmann, Liselotte Pulver, Fritz Rasp, Fritz Tillmann, Werner Hinz, Peter Luhr - **p.** : Hans Domnick per Independent Bavaria Filmplatz 7 - **o.** : Germania occ.

CRONICA PARA UN NIÑO SOLO — **r.** : Leonardo Favio - **s.** : Jorge Zuhair e Leonardo Favio - **f.** : Ignacio Souto - **m.** : Arcandelo Corelli e Alessandro Marcello - **mo.** : Antonio Ripoll - **scg.** : Maria Vaner - **int.** : Diego Puente - **p.** : Luis De Stefano - **o.** : Argentina.

BEATA — **r.** : Anna Sokolowska - **s.** : Michal Tonecki - **f.** : Jacek Korcelli - **scg.** : Boleslaw Kamykowski - **m.** : Jerzy Matuszkiewicz - **int.** : Pola Raksa, Marian Opania, Antonina Gordon-Gorecka, Renata Kossobudza, Anna Ciepelewska, Piotr Pawlowski, Woiciech Duriasz - **p.** : Start - **o.** : Polonia.

EL NIÑO Y EL MURO — **r.** : Ismael Rodriguez - **s.** : Jim Henaghan - **sc.** : Pedro M. Herero e Ismael Rodriguez - **f.** : Alfredo Fraile - **m.** : Adolfo Waitzman - **scg.** : Sigfrido Burman - **int.** : Daniel Gélin, Yolanda Varela, Nino del Arco, Linda Christian, Karin Block, Carlos Pinar, Jorge Rigaud, Gerard Tichy, Ima De Santis, Harry Wolf, Jose A. Espinoza, Hans Hardt - **p.** : Fernando De Fuentes per Juan de Orduna P.C. (Madrid) e Diana Films (Mexico) - **o.** : Mexico.

UNE FILLE ET DES FUSILS — **r.** : Claude Lelouch - **s.** : Claude Lelouch e Pierre Uyterhowen - **m.** : Pierre Vassiliu - **f.** : Jean Collomb - **int.** : Janine Magnan, Pierre Barouh, Jean-Pierre Kolfon, Jacques Porter, Amidou - **p.** : Films 13-Films de la Pleiade - **o.** : Francia.

KARE JOHN (t.l. **Adorato John**) — **r.** : Lars Magnus-Lindgren - **s.** : Olle Lansberg - **sc.** : Lars Magnus-Lindgren - **f.** : Rune Ericson - **scg.** : Jan Boleslaw - **co.** : Gunilla Ponten - **int.** : Jarl Kulle (Juan), Christina Scholin (Anita), Helena Nilsson (He lene), Morgan Andersson (Raymond), Synnove Liljevack (Dagny), Erik Ell (Lindgren) Emy Storm (Mrs. Lindgren), Hak Serner (Erwin), Hans Wigren (Elon) - **p.** : Ab Sandrew, Atelejerna - **o.** : Svezia.

LE OMBRE DEI NOSTRI PADRI DIMENTICATI — **r.** : Sergeij Paradzhanov - **s.** : basato sul racconto dello scrittore ukraino M. Kotsiubinski - **f.** : Viktor Ilienko - **m.** : Ya Shorik - **scg.** : Ivan Chendei, Sergeij Paradzhanov - **int.** : Ivan Nikolaichuk, Larisa Kadochnikova, Tatiana Bestaieva - **p.** : Studi Dovzhenko - **o.** : U.R.S.S.

TRE NOTTI D'AMORE — **r.**: Renato Castellani **(I episodio)**, Luigi Comencini **(II episodio)**, Franco Rossi **(III episodio)**.

Vedere dati a pag. (10) del n. 1, gennaio 1965.

DIE FESTUNG (t.l. **La fortezza**) — **r.**: Alfred Weidenmann - **s.**: Johanna Sibelius e Eberhard Kleindorf dalla novella di Henry Jaeger - **f.**: Enzo Serafin - **m.**: Gert Wilden - **scg.** e **co.**: Herta Hareither - **int.**: Martin Held, Hildegard Knef, Heidelinde Weis, Tilla Durieux, Else Knott, Christa Linder, Robert Graf, Alexander Braumuller - **p.**: Heiner Kühne per Eichberg Film-Team Film - **o.**: Germania occ.

SAMURAI (Samurai assassino) — **r.**: Kihachi Okamoto - **s.**: Shinobu Hashimoto - **f.**: Hiroshi Murai - **m.**: Masaru Sato - **int.**: Toshiro Mifune (Tsuruchiyo Niino), Keiju Kobayashi (Eilosuke Kurihara), Yunosuke Ito (Kenmotsu Hoshino), Koshiro Matsumoto (Lord II) - **p.**: Tohomifune - **o.**: Giappone.

GLI INDIFFERENTI — **r.**: Francesco Maselli.

Vedere recensione di M. Verdone e dati a pag. 53 del n. 1, gennaio 1965.

(*a cura di* Mario Verdone)

Note

Sergej Ejzenštejn e il « film non recitato »

Nel quadro degli studi (che « Bianco e Nero » va sviluppando da qualche anno) sull'avanguardia e sul cinema sovietico muto pubblichiamo questo raro scritto di Šklovskij — inedito in Italia — apparso sul n. 4 di « Novyj Lef » del 1927.

La questione del cosiddetto film « non recitato » è molto complessa.

Durante l'infanzia della cinematografia sovietica, si affermava: il film non recitato è la vita colta alla sprovvista.

In realtà è risultato che il film « non recitato » è innanzitutto un film « di montaggio ». Ora, i pezzi di montaggio vogliono una certa « direttiva » (ustanovka) *o un'interruzione* (ostanovka) *per la ripresa.*

Nella « Cineverità » di Dziga-Vertov, dedicata alla radio, ho veduto nelle vesti di contadino uno degli aiuto-registi di Vertov. Secondo la « Verità » era invece un contadino di quelli non poveri.

Anche se noi cogliessimo « la vita alla sprovvista », il fatto di coglierla sarebbe ugualmente orientato sul piano artistico.

Nelle opere di Stendhal e di Dostoevskij vengono inseriti pezzi « non recitati », ma anche così si rimane sul piano estetico. In tal modo, la rinuncia alla finzione scenica, alla « direttiva » per tendere alla composizione di pezzi greggi, non è un motivo necessario e sufficiente per considerare una determinata opera come « non recitata » ed extra-estetica.

Dirò di più; si può affermare senz'altro che proprio nella cronaca troviamo gran copia di materiale « recitato ».

Io so che alcuni momenti della rivoluzione di febbraio, ad esempio il passaggio delle autoblinde, sono stati « inscenati », perché l'ho visto con i miei occhi. Ho visto i pezzi girati con Lev Nikolaevič Tolstoj e mi sembra che perfino quest'uomo tanto sicuro di sé recitasse un po' dinanzi alla macchina da presa. È molto difficile insegnare ad un uomo a camminare dinanzi alla cinepresa in modo che egli non se ne renda conto.

Le conclusioni possono essere soltanto due: o insegnare a tutti l'arte dell'attore cinematografico, ma questo sarebbe tanto assurdo come conficcare una

parete dentro un chiodo, oppure scegliere persone dotate di particolari abiti professionali e che ne siano intimamente comparate; di abiti professionali razionali e standardizzati a tal segno da non potersi modificare mentre li « girano ».

Ma se scegliamo, per la semina, delle sementi selezionate, se oggi in campagna, dopo averci portato un riproduttore di razza, castriamo tutti i tori e i puledri di lombi non illustri vietando loro, secondo l'espressione di Sergej Tretjakov, di tradurre in atto l'estetica sessuale, perché sullo schermo non dovremmo avere un individuo selezionato, quale l'attore dovrebbe per l'appunto essere?

Sul piano biologico e sociale, l'attore cinematografico, di solito, è il tipo ideale del suo pubblico, e sostituire all'attore cinematografico un uomo della strada significa fare un passo indietro nei confronti dell'industrializzazione.

Io non nego il grandioso lavoro compiuto da Dziga Vertov. Io respingo soltanto, nella sua opera, i punti in cui egli compone in grassetto. A Dziga Vertov è riuscito vantaggioso per la selezione della forma cinematografica non il lavoro compiuto con un tipo occasionale, bensì il trasferimento dei problemi di composizione dal campo del soggetto in quello di un puro confronto tra i fatti.

Oggi come oggi Sergej Ejzenštein non si sta occupando di un film « non recitato », bensì di un film non a soggetto. Secondo un vecchio proverbio, il morto afferra il vivo. Questo proverbio è ormai diventato un idillio piccolo-borghese, perché oggi il morto non afferra il vivo, ma viaggia su di lui, come su un tram.

Una volta si escogitò il metodo per giungere all'unione dei pezzi semantici mediante il destino di un singolo personaggio. Questo non è l'unico metodo, e comunque è un metodo, non una norma. Si tratta di un metodo, di una tecnica, adatti soltanto per certe cose.

La più facile storia da elaborare con questo metodo è quella di come ha fatto un uomo per unirsi ad una donna. Ecco spiegato perché tanto spesso le opere a soggetto si concludono con un matrimonio.

Ma oggi non è un periodo propizio alla vita di famiglia.

E tuttavia il morto viaggia sul vivo. Proprio adesso, su ordinazione, trasformando dei temi suggeriti da corrispondenti operai, ho dovuto preparare un soggetto. Nel tema c'erano un uomo e una donna. La donna veniva poi espulsa dalla cellula del Komsomol. Composto il libretto, l'ho dato da leggere a un circolo di corrispondenti operai esistente presso un giornale. Uno dei corrispondenti operai ha proposto: « Non si potrebbe far sì che il segretario della cellula fosse il marito di questa donna? » Il regista ha domandato: « Ma accade forse che un marito espella la propria moglie dalla cellula oppure l'accolga nella cellula senza che nessuno protesti? » No, non accade, ma la gente è abituata a ragionare in termini di parentela.

Ejzenštejn dice che se oggi ordinassero a un soggettista di mostrare la guerra da sette punti diversi, egli si vedrebbe costretto a inventare una famiglia in cui vi siano sette fratelli.

Eppure la tecnica dell'arte ci mostra che i metodi compositivi possono sostituire quelli semantici, producendo lo stesso effetto. Ad esempio, anche nella letteratura noi possiamo risolvere la composizione della novella, introducendo un parallelismo, oppure si può creare un mistero nella trama introducendovi dei « documenti smarriti » o semplicemente spostando i capitoli.

Oggi la cinematografia non ha bisogno del soggetto tradizionale. La linea generale, La corazzata Potemkin *di Ejzenštejn (non è male che si abitui ad essere citata al secondo posto),* Ottobre, *non sono opere che si reggono sulla parentela, sono opere « recitate », ma opere materiali e non a soggetto. E le seconde qualità di questa divisione sono più importanti della prima, molto problematica.*

Il compito di una pellicola « non recitata » è risultato utile su un piano accessorio. Come quella complicazione che ha creato una nuova tecnica per risolvere il problema. Ma in sostanza la cinematografia a soggetto (i soggetti commerciali che vengono scritti) conduce già un'esistenza mummificata. Purtroppo le mummie hanno una vita molto lunga.

VIKTOR BORISOVIČ ŠKLOVSKIJ

(Traduzione dal russo di Giovanni Crino)

L'attore nella teoria del teatro e del cinema come arti figurative

Sono abbastanza note le teorie che considerano il cinema ed il teatro come arti figurative. Carlo Ludovico Ragghianti in uno scritto del '34, nel quale insisteva sull'identità di « teatro (come teatro rappresentativo e spettacolare) e cinematografo, poiché sono due manifestazioni di linguaggio formale unitario, conforme », riassumeva, con sintesi assai felice, in una sola frase le ragioni di questo indirizzo di pensiero, estendendo al teatro quella stessa definizione che aveva dato del cinema nel suo precedente saggio « Cinematografo rigoroso »: « ... il linguaggio espressivo caratteristico dell'arte del teatro-spettacolo, in quelle forme in cui la siamo andata indagando, è di natura essenzialmente " visiva ", per quanto riguarda l'immediatezza della sua qualità (come nella pittura e nella scultura): sempre astrattamente, o generalmente che si dica, è proprio dire di questo linguaggio, in quanto anch'esso processo costruttivo della visibilità, che è anch'esso un linguaggio " figurativo ". L'arte del teatro intesa in questa forma è dunque " figurativa " (1).

Non è necessario sottolineare come il Ragghianti fosse ben cosciente, ed anzi mettesse bene in rilievo i limiti di questa concezione estetica, citando espressamente la « lettura o recitazione » come mezzo per « conservare intatto il valore ingenuo » nella rappresentazione di un'opera poetica. In questo caso « il gusto della poesia: la parola » (2). Il Croce, in questo più rigoroso, non avrebbe concesso che « la parola » pronunziata ad alta voce, e non silenziosa-

---

(1) C. L. RAGGHIANTI: *Cinema e teatro,* ora in « Cinema arte figurativa », Torino, Einaudi, 1957, pag. 124. Anche il saggio *Cinematografo rigoroso* (1933) si può ora leggere nello stesso volume da pag. 43 a pag. 66. In esso si sostiene che non vi è differenza fra un quadro ed un film: « il processo è il medesimo, e della stessa natura sono i modi (figurativi o visivi), generalmente intesi, attraverso i quali si coagula in forma uno stato d'animo, un particolare modo di sentire » (*Op. cit.,* pag. 44).

(2) *Op. cit.,* pagg. 131 e 129.

mente, dentro di noi, potesse rendere il valore ingenuo della poesia drammatica: « *La poesia dei drammi, egli diceva, non si gusta se non col leggere da solo a solo il dramma, che potrà essere artisticamente superiore o anche inferiore alla rappresentazione che se ne faccia, ma certamente è diverso* » (3). *Tuttavia nel discorso del Ragghianti c'è la coscienza della diversità tra le esperienze teatrali (e cinematografiche) dei Moussinac, dei Bragaglia, dei Craig, dei Tairov e dei Piscator e quelle dei Garrick e dei Salvini, alle quali unicamente si riferiva il Croce. Ad ogni modo, pur cosciente che le esperienze dei primi non esauriscono le possibilità dell'arte del teatro e del cinema, il Ragghianti sostiene che il vero teatro, come del resto il vero cinematografo, è arte figurativa: egli aderisce alle poetiche degli autori che fanno del teatro un'arte della visibilità:* « *il teatro è arte figurativa, la poesia è la poesia* » (4). *E, continua il Ragghianti,* « *nel vero teatro l'opera letteraria non è più che un pretesto (come la musica, ecc.), serve soltanto, e per di più a patto di essere violentata, come impalcatura per la realizzazione scenica, nella quale risiede il reale, autentico valore d'arte dello spettacolo ...* » (5). *Anche Guido Calogero assegna il teatro (e il cinema) alle arti figurative con le quali dividerebbero la caratteristica di essere* asemantici *e composti delle* « *immediate immagini del possibile e del desiderio* »*; ma egli non dimentica che* « *un'opera teatrale è ... in larga misura, talvolta in misura affatto soverchiante (e questi sono allora, però, i casi in cui la tragedia o la commedia è destinata piuttosto alla lettura che alla rappresentazione), anche un'opera letteraria presupponente quindi la semanticità del linguaggio* » (6).

Il Calogero mette in evidenza l'elemento fonetico-musicale del tono e dell'accentuazione delle battute pronunciate dall'attore che partecipa della particolare semanticità, di « *carattere puramente patetico e aneidetico (cioè indeterminato nel riferimento alle immagini)* »*, dell'arte musicale. Il teatro ed il cinema si presentano per questo come arti di collaborazione e* « *la collaborazione dell'attore si manifesta nel tradurre in concreta realtà fonetica le battute del dialogo la cui specifica intonazione non è affatto indicata (o è indicata in maniera vaghissima) dalla estrinsecazione grafica datane dal copione o dal libro. Ma assai più vasta è la collaborazione che ha luogo in quanto gli attori sono chiamati a configurare ed estrinsecare, col vivente muoversi ed atteggiarsi della loro persona, quello stesso muoversi ed atteggiarsi che alle mentali figure del suo dramma ha più o meno approssimativamente assegnato l'autore* »*. E conclude:* « *Il grande attore esercita quindi sempre, sul piano asemantico — oltre che su quello della semantica musicale dell'accentuazione — quell'attività di integrazione autonoma dell'opera drammatica, che sul piano della semantica letteraria esercita solo nel caso della* commedia dell'arte » (7). *Queste teorie del Calogero, che pur considerando cinema e teatro arti figurative, pongono l'accento sull'elemento importante della collaborazione artistica, sono, a parte*

---

(3) B. CROCE: *La Poesia,* Bari, Laterza, 1946, pag. 104.
(4) C. L. RAGGHIANTI: *Op. cit.,* pag. 128.
(5) *Ibidem,* pag. 129.
(6) GUIDO CALOGERO: *Estetica, Sematica, Istorica,* Torino, Einaudi, 1947, pag. 128 e pag. 159.
(7) *Ibidem,* pagg. 159-161.

la questione della « asemanticità » sulla quale, in altra sede, si è già detto il nostro pensiero, più suscettibili di spiegarci una parte della realtà teatrale che cade fuori della pura teoria del cinema e del teatro come arte figurativa. C'è un teatro ed un cinema che dibattono idee e presentano problemi, non sempre risolti sul piano della distaccata rappresentazione artistica, e che, si sarebbe tentati di dire con il Croce, appartengono al genere dell'espressione oratoria di intrattenimento (8), *che non si spiegano e non si capiscono con le teorie della pura visibilità e che si possono invece spiegare meglio attraverso una teoria più complessa, che tenga presente « la parola », « il discorso », sia pure interpretati dall'attore. E in questo senso la teoria del Calogero può venire incontro alla nostra esigenza.*

Pensiamo, per fare un esempio concreto, al teatro di Jean-Paul Sartre, a « Le mani sporche », « Il diavolo e il buon Dio », a « Nekrassov », a « I sequestrati di Altona »: possiamo dire che queste opere possono servire soltanto come « impalcatura per la realizzazione scenica »? In queste opere il linguaggio prevalente non è quello dell'arte, la parola-immagine *che si presta ad essere « tradotta » nelle* immagini *sceniche da essa diverse ma ad essa ispirate. Il linguaggio* prevalente *è quello prosastico, strumento adatto all'espressione del pensiero che « discerne le immagini del reale da quelle dell'irreale » e non crea già le immagini che gli sono invece poste dall'arte; così l'espressione prosastica « diversamente dalla poetica non consisterà in espressioni di affetti e di sentimenti, ma di determinazioni del pensiero; non dunque in immagini, ma in simboli e segni di concetti »* (9). *Appare poco probabile che* i simboli *e* i segni *dei concetti espressi da Sartre, per esempio nel dialogo tra Hoederer e Hugo, nella scena terza del quinto quadro de « Le mani sporche », che abbiamo rivisto lo scorso anno, nella magistrale interpretazione di Gianni Santuccio e di Giulio Bosetti, possano essere soddisfacentemente « tradotti »* soltanto *con la mimica, con i gesti, o magari con l'accento e con la varia disposizione degli attori sulla scena.*

Con questi mezzi si potrà comunicare allo spettatore il loro significato più generico e più esterno; ma per poter rendere l'appassionato discorso di Hoederer nella sua autenticità occorre « collaborare » con i concetti di Sartre, prestando loro sì la intonazione e l'accentuazione, che non sono state indicate dall'autore, ma non snaturandone il senso logico, che invece è assai evidente, e rispettandone quindi la lettera per poterne rispettare lo spirito.

Dinanzi a testi teatrali di natura composita, come sono i drammi ai quali prima si faceva riferimento, ci è molto più utile a capirli ed a tenerci lontani dagli errori nella messa in iscena una teorica estetica aperta *come quella di Calogero sulla collaborazione artistica, che teorie rigide, che pure hanno una loro validità ed una loro suggestività in altri casi, come quelle che definiscono il « vero » teatro e il « vero » cinema solo come « arte figurativa ».*

LUCIANO DONDOLI

---

(8) Cfr. B. CROCE: *La Poesia* cit., pag. 25 e segg.
(9) *Ibidem,* pagg. 15-16.

Gli antenati di James Bond

La circostanza che oggi si faccia un gran parlare dei film e del mito di James Bond, il personaggio arrivato sulla grande ribalta del telone bianco dai libri di Ian Fleming, non deve far credere che si tratti di una novità nel campo dei fatti filmici e degli effetti cinematografici, secondo una terminologia cara ai filmologi.

Come fatto *il fenomeno James Bond esisteva già all'epoca di Zorro. Le spacconate, le acrobazie, i funambolismi di Douglas nei film* Il pirata nero *e* Il segno di Zorro, Don Q figlio di Zorro *e* Robin Hood, Il gaucho *e* I tre moschettieri, *non hanno nulla da invidiare a quelli dell'agente James Bond. La differenza è che questo è figlio del nostro tempo; gli eroi di Douglas sono più vicini all'operetta, e si presentano in costume. Bond riesce a violare anche le basi atomiche più sorvegliate, le casseforti più ermetiche, le piazzeforti più difese: Douglas, nei panni di D'Artagnan, fa un salto su una finestra sbarrata e penetra con assoluta facilità nell'appartamento che vuol visitare, scrollandosi appena di dosso qualche frammento di vetro. Bond è abituato all'uso di aerei e paracadute: il* Pirata nero *ficca il suo pugnale in cima alla vela e scende dolcemente sul ponte, come negli scivoli delle spiaggie di lusso i ragazzi si buttano ridendo nello specchio d'acqua. L'agente è amato dalle donne come il ribelle dei boschi, come il liberatore della « Maschera di ferro », come il* Ladro di Bagdad.

I giovani degli anni venti non potevano desiderare di imitare Zorro che nei salti e nelle spericolatezze, nell'amore per il fioretto o nella ginnastica. Quelli di oggi ammirano Bond perché viaggia il mondo scendendo in alberghi di lusso, perché ha la « licenza » di far quel che vuole, perché è contornato di girls, *che poi sono una reincarnazione delle celebrate « bathing beauties », perché guida una macchina lussuosa e sorprendente: intelligente, si direbbe, come il cavallo di Tom Mix. Quelli dell'epoca di Douglas, se non poterono riferirsi al suo tipo e al suo costume, ne scelsero altri, che erano « maschere » del cinema muto come Zorro: e camminarono a passettini come Za-la-Mort, ebbero le basette di Valentino, i capelli di Luigi Serventi e di Mario Bonnard, anelarono ai muscoli di Luciano Albertini detto Sansonia e di Maciste, alle imprese di Saetta (Domenico Gambino) e di Bambù (Richard Talmadge). I quali ultimi, impegnati in storie di spionaggio, in lotta con società segrete — quella che avversava Za-la-Mort si chiamava dei* Topi grigi — *sono ancora meglio da individuare come gli antenati di James Bond. Pensate a Bambù che salta da un tetto all'altro, a Houdini, legato a penzoloni per le caviglie e che tuttavia riesce a liberarsi, a Buck Jones che viola la tana dei suoi nemici, intricata come un formicaio. Non sono le stesse imprese di Sean Connery, alias James Bond?*

Considerato il fenomeno, dunque, come piuttosto antico, ed è qui che non ci sarebbe tanto da meravigliarsi, vediamo ora se anche all'epoca dei Maciste e dei Sansonia, i quali rispetto ad un Saetta, ad un Bambù e ad un Za-la-Mort sono quasi la forza di Golia di fronte a David, si ebbero disquisizioni di indole

psicologica e sociologica sul mito degli eroi dello schermo. Naturalmente non mancarono neppure allora.

Nel mio volumetto sul « Film atletico e acrobatico » (Centrofilm, Torino, 1962) ho già messo in evidenza le teorie che accompagnarono i film degli eroi della forza e dell'audacia. La « Vita cinematografica » del dicembre 1919 pubblicava — ebbi occasione di segnalare — uno scritto sul « fenomeno Sansonia ». Lo si esamini sostituendo soltanto — cum grano salis *— il nome di Luciano Albertini, alias Sansonia, con quello di Sean Connery, alias James Bond.*

Luciano Albertini, un anno e mezzo fa, era ancora ignorato alle folle: oggi, con un prodigio di spontanea fioritura, assurge ai fastigi della rinomanza mondiale. Quali sono le cause di così rapido propagarsi d'una fama che nulla ha in comune con le effimere gloriole sbocciate quotidianamente, tra il fragore della reclame, su pei fogli dell'arte così poco muta?

Luciano Albertini con quel suo sorriso tra di buon Atleta e scaltro impresario, risponde, stringendosi nelle spalle: « È stata una cosa molto semplice. Ero Luciano Albertini, mi hanno chiamato Sansonia ».

La risposta apparentemente non dice nulla. In realtà dice tutto. Sansonia! L'appellativo Sansonia è made in England. *E fu un esperto conoscitore di uomini e di successi che ebbe l'ispirata idea di ribattezzare Luciano Albertini con un nome che corre ardito e glorioso per tutto il mondo. Nel magico trisillabo è veramente la sintesi delle qualità che formano la singolare persona fisica e morale di Luciano Albertini.*

Sansonia vuol significare qualcosa di meno, e qualcosa di più di Sansone; qualcosa di meno, poiché la forza muscolare di Albertini non arriverebbe certo al biblico exploit *di far crollare un tempio, sebbene un geniale dipartito gli abbia fatto gettar giù, a colpi di spalle, una solida ciminiera: qualcosa di più poiché la sua eccezionale forza fisica è congiunta ad un'inaudita abilità acrobatica e ad una vigile intelligenza che ben raramente vediamo brillare nell'atleta dai bicipiti ipertrofici.*

Sansonia è l'uomo singolare che sferra un pugno non solo col muscolo, ma col cervello, e col cervello più che con le gambe egli sorvola gli abissi. Dotato di nervi d'acciaio, la natura l'ha pure ben fornito di potere inventivo e di una fantasia mirabile che gli ideatori di professione gli possono invidiare.

Ecco perché la folla ha trovato in Sansonia il tipo rappresentativo dell'uomo nuovo che riunisce in sé la forza fisica all'energia intellettuale, e l'ha subito proclamato il suo eroe, ammirando la grande diversità che lo separa dagli altri uomini forti.

Sansonia esplica nei suoi film una forza ingentilita dal sentimento e compie le sue prodezze con un raro senso d'arte. Non la forza brutale del colosso antiestetico che nulla ha di umano, ma l'armonica azione del modello greco che in sapiente misura svolge la possenza delle sue attività psichiche e muscolari.

Inoltre Sansonia ha compreso con infallibile intuizione qual'è il segreto del successo cinematografico; segreto che sfugge a molte intelligenze più colte e contro cui si infrangono tanti costosi tentativi.

Un attento esame delle cause per cui i film di Albertini ci interessano così profondamente, ci condurrebbe a conclusioni inattese. Nelle avventure a cui prende parte Sansonia, noi siamo spesso di fronte a exploits *che hanno del paradossale e si risolvono in acrobatismi fantastici.*

Questo è appunto il segreto di Luciano Albertini. Egli ha compreso che la folla dinanzi allo schermo si appassiona non alla meticolosa riproduzione della piccola realtà quotidiana, lasciandola questa affatto indifferente, ma vuole che l'eroe, dotato di così forti muscoli e d'una così prodigiosa abilità acrobatica, la trasporti nel mondo della sensazione paradossale. Il fenomeno Albertini meriterebbe da parte degli psicologi un esame approfondito; si verrebbe a comprendere, meglio di quanto non si sappia anche dai competenti, come il cinematografo, questo meraviglioso strumento di rinnovamento sociale, abbia certe sue leggi misteriose disdegnando le quali non si giunge ad interessare la folla.

Non la minuta verità, né la fredda logica, né la matematica concatenazione degli eventi, né la riproduzione del pathos deve dare il cinematografo, ma qualcosa che sta di là della verità e della menzogna: qualcosa che non è né teatro, né letteratura, né poesia, né pittura, ma che è... cinematografo.

Sansonia, balzato dal trapezio al teatro di posa con un acrobatismo per se stesso fantastico, rappresenta l'aspirazione di un'età rinnovellata in cui la moltitudine sente il bisogno di uscire, con balzi magari folli, dalla realtà volgare per raggiungere l'azzurro delle altezze vertiginose. Vincere l'odiosa legge di gravità che ci inchioda alla crosta terrestre, non è forse l'aspirazione più profonda dell'uomo?

Questo vago, inespresso sentimento, prova la folla quando assiste ai prodigiosi acrobatismi di Sansonia.

Ma ecco, nella stessa rivista, un altro saggio, di poco precedente, e firmato come l'altro da Giovanni Bertinetti, che è poi il soggettista stesso dei film di Sansonia: « Il cinema, scuola di volontà e di energie ». Vi si sostiene la necessità del film d'azione perché educatore della volontà d'azione (« dinamogeno » viene chiamato), attraverso la suggestione plastico-dinamica operata dalle immagini. È ravvisata la necessità di un film atletico, o acrobatico, o ginnico, nella esigenza stessa del pubblico che, immerso nella proiezione in uno stato di leggera ipnosi, vuole immedesimarsi nei gesti compiuti in euritmia perfetta dagli attori, i quali, in una serie di peripezie movimentate, trionfano dagli ostacoli che altre volontà antagoniste pongono loro dinnanzi, compiendo gesti che conducono ad un atto finale di giustizia.

« Il senso dell'eroico, che nella immane conflagrazione si è affermato con tanto splendore — afferma il Bertinetti — è stato, non vogliamo dire creato, ma alimentato dal cinematografo. I giovani di oggi presentano migliori attitudini all'azione, che non i giovani di ieri. Certo, a questo rinato fervore d'azione ha contribuito tutta la vasta letteratura che da qualche tempo, abbandonate le sottili quanto vacue dissertazioni psicologiche, si è rivolta a battere la diana del rinnovamento energetico. E non poca influenza, senza dubbio, v'ebbe la filosofia pragmatica per cui l'azione è il caposaldo. Ma il cinema, traducendo nel suo muto linguaggio fotografico queste tendenze filosofiche e letterarie, è stato la volgarizzazione d'un pensiero che alla folla non sarebbe riuscito percettibile. »

Il Bertinetti continua sottolineando la suggestione plastico-dinamica esercitata dal cinematografo e il bisogno dello spettatore di immedesimarsi nei gesti dell'eroe dello schermo; rileva la suggestività dell'atto muscolare compiuto nel

film e la tendenza dello spettatore ad assimilare incoscientemente ed a ripetere gli atti visti.

Le teorie del Bertinetti hanno certamente qualche spunto interessante, che colpirà gli stessi studiosi del fenomeno James Bond; anche se difettano nella motivazione delle origini del fenomeno, come nella individuazione delle conseguenze — pensiamo a quel che fu il dopoguerra 1919 — che può determinare un eccessivo « consumo » di film « dinamogeni ». Conseguenze che si possono intuire nell'accostamento tra « film di forza » e violenza, tra retto trionfo della giustizia e « spedizione punitiva », tra « eroe » e « ardito », tra « film d'azione » e « squadra di azione ».

MARIO VERDONE

I film

Il momento della verità

R.: Francesco Rosi - *s.* e *sc.*: Francesco Rosi, con la collaborazione di Ricardo Munoz Suay, Pedro Portabella e Pedro Beltrantis - *f.* (Techniscope, Technicolor): Gianni Di Venanzo, Ajace Parolin, Pasquale De Santis - *m.*: Piero Piccioni - *mo.*: Mario Serandrei - *int.*: Miguel Mateo Miguelin (Miguel), José Gomez Sevillano (l'impresario), Pedro Basauri Pedrucho (il maestro), Linda Christian (Linda) - *p.*: Antonio Cervi e Francesco Rosi per la Federiz - A.S. Film - *o.*: Italia-Spagna, 1964 - *d.*: Cineriz.

I film sui *toros* erano, molti anni fa, del genere *Sangue e arena,* interpreti Rodolfo Valentino e Tyrone Power. La corrida si rifletteva nel vestito di seta e di luci, nell'urlo della folla, nella corsa irruenta della fiera. Ma la *pars pro toto* non riusciva — prendiamo a prestito una delle idee teoriche di Eisenstein — a darci il *patos* della *fiesta.*

I primi veri film sui *toros* ce li ha portati il documentario di montaggio — *Course aux taureaux* di Pierre Braumberger — e una nuova « ola » messicana, quella dei Carlos Velo e Benito Alzraki: *Torero* e *Toro negro.* Poi vi fu Ladislav Vajda in *Plaza de toros* ad avvicinarsi con più cura meticolosa al vero spettacolo della corrida, ma sempre cedendo al folklorismo ispanico, nell'incapacità di liberarsi dal melodramma.

Con *Il momento della verità* di Francesco Rosi si ha un vero film sulla corrida: documento e problematica insieme.

Rosi è partito per Pamplona, per Siviglia, e per le altre città ispaniche, per darci il documento visivo del volto della Spagna. Si è accorto, strada facendo, di non poter raggiungere lo scopo, giacché il suo reportage doveva servire troppi interessi (la coproduzione italo-spagnola, anzitutto) e riuscire, quindi, e in primo luogo, commercialmente. Un segno straordinario della sua visione documentaristica rimane tuttavia nelle sequenze che incastonano la storia, con la feria di Sevilla, la processione e il suo senso della morte. Ha limitato dunque la ricchissima materia che gli si presentava davanti agli occhi, al mondo dei *toros.* Ha cercato di capire da che cosa è spinto il giovane torero che lascia il *campo,* i genitori, la fatica oscura, per tentare la sua *suerte*: miseria, desiderio di grandezza, oblio; eppure allo stesso tempo ignoranza del pericolo, fino alla prima incornata, seduzione della morte, quella stessa morte che domina la processione: e, dopo il successo, la tristezza della vittoria, il senso del fato, la coscienza di non poter tornare indietro. Il mito della gloria nella arena diviene anche la fine predestinata.

Il torero, nell'arena, è prigioniero come il toro. E anche la folla che lo incita, che urla, che lo spinge a combattere, che lo esalta se ha coraggio e lo disprezza alla prima volta che mostra timore, anche questa folla terribile, esigente, sanguinaria, è il *toro*.

Il duello è affrontato di continuo, un giorno dietro l'altro, come una consegna, come una dannazione. C'è ormai lo sfruttamento di se stesso. Nella prima vittoria è già il presentimento della morte. La prima ferita è un avvertimento del tributo che dovrà essere pagato al mondo dei *toros,* che l'uomo, il torero, ha creduto di poter dominare e dal quale è dominato.

L'*espada* vittorioso, arricchito, dimentica nell'abbondanza i suoi anni di miseria; compra immense fattorie, copre di regali i familiari; vuol riscattare gli anni di sudore e di privazione dei genitori. Manolete dedica alla madre, al cimitero, il più splendido mausoleo. Miguelin di *Momento della verità* si paga una linea telefonica installata apposta per lui in una località dimenticata, pur di comunicare con la madre, dopo ogni *lidia.*

Preso nel terribile giuoco il torero pensa al toro come l'ammalato inguaribile pensa alla sua malattia, come l'artista pensa alla sua opera d'arte. Non può e non deve distrarsi, pena la morte. E « pensa al toro! », gli dice il suo maestro e amico. Cioè non c'è nulla per te, né amore, né distrazione, né evasione: la tua strada non può che procedere, guai se ti fermi.

Sangue, vittoria, trionfo: nella corrida non sono tutto. È la minaccia della morte che incombe nella solenne *hora de la verdad,* e anche dopo. Il torero sa che non vincerà sempre. Sa anche che non dovrebbe combattere sempre. Ma è la *routine* che lo obbliga. Sono i contratti. L'esigenza del pubblico. Il torero sa che pretende troppo da sé stesso: quel che fu una volta bellezza scultorea, arte del *torear,* è divenuto *routine.* Domani sarà fischiato, insultato. Deve essere bravo sempre. Non deve aver paura mai. Il giorno che avrà paura sarà la fine: o l'inizio della fine.

Rosi ha cercato di analizzare questi sentimenti del torero; ha cercato di scoprire il perché di questa attrazione della morte. Li ha guardati, bambini, i futuri temerari, o *tremenderos,* mentre crescono tra le privazioni, adolescenti mentre cercano lavoro e, già contagiati dalla *fiesta,* allorché tentano di affermarsi. Ed ecco come si giustifica, nella economia del film, l'arrivo del giovane *campesino* a Barcellona, per cercare un posto, per diventare padrone della propria vita.

A Rosi sembra che non vi sia altra alternativa. A prezzo della propria pelle, mostrando coraggio, si può conquistare un posto nel mondo. E i giovani spagnoli scendono nell'arena, volontari della morte.

Con i precedenti film di Rosi, questo ha in comune lo stesso amore per la autenticità. Il mercato ortofrutticolo del napoletano, le attività dei magliari, la vita di Giuliano, la speculazione edilizia, sono stati visti da Rosi con occhio penetrante. Lo stesso anelito di adesione alla realtà egli porta nel suo film spagnolo. Un elemento solo ci frastorna: la parola. I napoletani dei suoi film, i picciotti e la madre di Giuliano, parlano il linguaggio che da essi ci attendiamo. La parola fa parte del paesaggio. Ha un consumo visivo direbbe Galvano Della Volpe. Ma in *Momento della verità* questo « consumo visivo » non c'è. I personaggi dicono « figlio », che ai nostri orecchi suona leccato, letterario, ma non *hijo*; i ragazzi arrivati a Barcellona per trovare lavoro parlano come studenti, e il loro dramma di-

venta luogo comune; il gergo taurino appare a tratti. La madre di Giuliano, se parla, è siciliana. Quella di Miguelin non si sa che cos'è.

Assetati di realismo, dall'immagine all'espressione verbale — come non intende deluderci Pasolini — la nostra bramosia di realtà è respinta da parole che non appartengono a quei personaggi, quali li abbiamo immaginati anche prima che aprissero bocca. Avremmo preferito un film girato tutto dal vero, parlato in spagnolo e sottotitolato. I paesi arabi, o latino-americani, o asiatici, o quelli dell'Europa orientale, dove spesso è proverbiale la cultura linguistica, proiettano in originale coi sottotitoli, e nessuno vi trova inconveniente. Noi siamo pigri, abituati a un doppiaggio spesso ingombrante, persino nelle canzoni (e si veda *My Fair Lady*) con un tradimento dello spettacolo originale che, se non è grave nel film di trattenimento, è insopportabile nel film d'arte, ma anche semplicemente laddove lo spettatore cerca con curiosità il documento (e nel folklore soprattutto).

Nei *Magliari* la meticolosità dell'inchiesta, la ricerca ambientale, fu alterata dalla presenza di Alberto Sordi che — data la sua natura — orientò verso il comico un soggetto non meno serio di quello della *Sfida.* Anche il *Momento della verità* subisce l'influsso negativo — dal punto di vista della espressività dei film di Rosi — della presenza di Linda Christian, l'americana che non rinuncia alla vittoria facile sul focoso *matador*. Questo episodio rischia di banalizzare la trama, sul piano del tradizionale *mélo* taurino. Ma è appena un episodio, che si può anche cancellare nella memoria.

Le scene dell'arena sono tutte belle. Rosi ha girato decine di migliaia di metri di pellicola per cogliere il momento buono, per sorprendere l'espressione autentica del torero, lo sforzo e magari anche la sua vera angoscia. Il suo volto tirato, durante la lotta, esprime coraggio e tensione. Il colore della corrida, la voce corale, i suoni, nelle scene della *plaza*, sono autentici. Non si assiste alle scene del duello mortale senza provare le stesse identiche emozioni che si provano all'arena. In questo senso lo spettacolo è suggestivo e completo. Le voci che hanno doppiato i personaggi, l'intrusione dell'episodio banale e convenzionale della Christian, la scarsa penetrazione del problema, appena accennato, dei giovani immigrati a Barcellona, passano in secondo ordine: *Il momento della verità* è, ugualmente, un ricco spettacolo.

MARIO VERDONE

My Fair Lady

(*My Fair Lady*)

R.: George Cukor - *s.*: dalla commedia musicale di Alan Jay Lerner e Frederick Loewe - *sc.*: A. J. Lerner - *f.* (Super Panavision 70-Technicolor): Harry Stradling - *scg.* e *c.*: Cecil Beaton (realizzazioni di Gene Allen) - *m.*: Frederick Loewe - *arrangiamenti* e *d. m.*: André Previn - *cor.*: Hermes Pan - *mo.*: William Ziegler - *int.*: Audrey Hepburn (Eliza Doolittle), Rex Harrison (Professor Higgins), Stanley Holloway (Alfred Doolittle), Wilfred Hyde-White (Colonnello Pickering), Gladys Cooper (la madre di Higgins), Jeremy Brett (Freddie), Mona Washbourne (la signora Pierce, governante), Theodore Bikel (Zoltan Karpathy), Isobel Elsom (signora Eynsford-Hill), John Holland (maggiordomo) - *p.*: Jack L. Warner per la Warner Bros. - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: W. B. (Presentato a Roma e a Milano in Cinerama).

Ogni anno — è una conseguenza delle inclinazioni e del meccanismo della « Motion Picture Academy » — gli Oscar più importanti si accentrano

su un solo film, che risulta così il superdecorato della stagione. Questo anno la pioggia di Oscar (sette) è caduta su *My Fair Lady,* il film che George Cukor ha tratto dal « musical » omonimo di Lerner e Loewe, a sua volta basato sulla commedia « Pigmalione » di Shaw: le sette statuette sono state attribuite al film in generale, al suo regista George Cukor, al protagonista maschile Rex Harrison, al costumista e scenografo Cecil Beaton, al fotografo Harry Stradling, al musicista André Previn per l'arrangiamento ed al tecnico George Groves per la colonna sonora.

La circostanza, si sa, non incide molto sulla portata effettiva della pellicola, la quale ha comunque un suo indubbio interesse, anche se soltanto indirettamente cinematografico o, meglio, soltanto parzialmente cinematografico. Il fatto è che il film non nasce da un « musical » qualunque, ma dal « musical » più originale, oltre che fortunato, di questi ultimi anni, con una sua fisionomia prepotente e particolarissima nel campo degli spettacoli musicali americani. Il musicista Frederick Loewe ed il suo librettista Alan Jay Lerner (quelli di *Brigadoon,* di *Gigi,* di *Camelot*) vogliono togliere il « musical » alla soggezione dei temi folcloristici e sentimentali per conferirgli una base di partenza di sicura dignità sul piano dell'intelligenza, prima che su quello della spettacolarità: ecco così, dopo l'egregia riduzione del romanzo di Colette in *Gigi,* quella della commedia di Shaw in *My Fair Lady.*

Si conosce il valore del copione shawiano, nel quale il commediografo irlandese ha riversato molti umori della sua natura polemica e della sua formazione puritana, nonché del suo fabianesimo e del suo amore per il paradosso e l'ironia. Riprendendo a suo modo il mito di Pigmalione che crea la statua di Galatea e poi, innamoratosene, ottiene dagli dei ch'essa si trasformi in creatura viva, Shaw aveva messo in scena la storia di uno studioso di fonetica, il Professor Higgins, il quale si impegna per il piacere dell'esperimento a trasformare in una perfetta « lady » una giovane fioraia incontrata sotto il colonnato del Covent Garden che parla il più orribile « cockney », ossia il più sguaiato e volgare dialetto dei bassifondi londinesi. La riuscita sarebbe perfetta, se non fosse per il fatto che la ragazza, trattata come un oggetto di laboratorio, si scopre viva ed autonoma, cioè creatura con un'anima ed una individualità, che opporrà fieramente ad Higgins.

Lerner e Loewe hanno fatto miracoli: non soltanto il « taglio » delle scene e lo spirito di cui *My Fair Lady* è permeata, sono fedeli a Shaw, ma addirittura — specialmente nella prima parte — è preservato il dialogo originale della commedia. Tutto lo spettacolo denuncia così una sicura impostazione ed è percorso da uno spirito graffiante, che giunge fino alle estreme conseguenze, fino cioè ad un finale agrodolce ed anticonvenzionale, senza abbracci, senza duetti d'amore, senza cori trionfali.

Le eccezioni a questo rigore non mancano: nel ruolo di Freddie, lo spasimante nobilotto, che intona frasi sentimentalmente dolciastre accettate per quel che sono, non come definizione ironica di un atteggiamento fastidiosamente smanceroso, o nell'episodio (ovviamente tutto « rappresentato », nel « musical », non dato come avvenuto fuori scena), del ballo regale, che assume un netto sapore di favola, presentando la protagonista in un clima da Cenerentola che non è esattamente quello voluto da Shaw.

Occorre precisare, a questo punto,

che parlando del « musical » parliamo già, pienamente, del film. Poiché il film non è altro che la traduzione fedele dello spettacolo teatrale. « Fedeltà »: la gran parola, la grande preoccupazione di tutte le vicende legate all'etichetta « My Fair Lady ». Rappresentato per la prima volta nel febbraio 1956 a New Haven nel Connecticut e portato un mese dopo al teatro Mark Hellinger di New York con la regia di Moss Hart e con l'interpretazione di Rex Harrison (Higgins), Julie Andrews (Eliza) e Stanley Holloway (Doolittle), lo spettacolo è stato replicato ininterrottamente per due anni prima di essere « trasportato » a Londra (aprile 1958) per altri due anni. Complessivamente, con le riprese, è stato replicato per sei anni a New York e cinque a Londra. *My Fair Lady* è diventato così un « fenomeno » del teatro musicale americano e questa sua prima edizione ha assunto un carattere di paradigma, di modello, qualcosa di intoccabile nella sua forma definitiva, e quando finalmente è stato rappresentato anche in altre capitali europee le diverse edizioni sono state stampate fedelmente, per contratto, sulla matrice americana. In Italia, prodotto da Remigio Paone e da Lars Schmidt, lo spettacolo è stato realizzato lo scorso anno da uno « staff » di svedesi — i « depositari » per l'Europa dello spettacolo originale — ed interpretrato da Gianrico Tedeschi (Higgins), Delia Scala (Eliza) e Mario Carotenuto (Doolittle) con il necessario « rispetto » nella messinscena (anche se con una certa « latinizzazione » per quanto concerne canto e recitazione).

Neppure il film è sfuggito alla regola della « fedeltà ». Lo stesso librettista del « musical », Lerner, ha firmato la sceneggiatura e Cukor non ha fatto che fissare lo spettacolo sulla pellicola, curando particolarmente la interpretazione di Audrey Hepburn la quale, nell'edizione filmica, è stata voluta dal produttore Warner in sostituzione di Julie Andrews (costei, come noto, si è presa quest'anno la rivincita ottenendo un Oscar per *Mary Poppins*). Si noti che nel film è conservata la convenzione dello spettacolo teatrale: se il mercato ed i dintorni del Covent Garden sono ricostruiti « realisticamente » (pur con molte concessioni al « pittoresco »), il campo di corse di Ascot e le strade intorno alla dimora di Higgins sono stilizzate in « interni », rifiutando così le possibilità di ampliare i confini del palcoscenico a panorami veri).

Una copia-facsimile, dunque, del « musical » originale: questo è il pregio ed il limite del film. Ci sono — ecco i meriti — l'indubbia intelligenza dello spettacolo di Loewe e Lerner, la impronta di gusto di Cecil Beaton, la freschezza delle musiche, l'ammiccante recitazione di commedianti di classe. Di ottimo effetto, per esempio, il contrasto dei colori ferrigni del Covent Garden con i toni pallidi (rosa, azzurri, gialli) del ballo, o meglio ancora con i fantasiosi costumi « liberty » in bianco, nero e tortora di Ascot (il pezzo migliore, con sfondi soltanto suggeriti, una coreografia irrigidita e sussiegosa, che rende gustosamente l'« aplomb » dei nobili londinesi, e le strofe impettite in un sillabato caricaturale, interrotte dal passaggio dei cavalli che sfrecciano davanti alla macchina da presa impassibile).

Buona anche la resa delle musiche, molto orecchiabili ma tutt'altro che banali: notevoli l'uso di un moderno « declamato » ritmico che sostituisce vantaggiosamente le frasone prolisse del « musical » vecchio stile e l'interruzione dei numeri di canto da parte

di brani d'azione, ciò che rende più sciolto il passaggio dalle parti in prosa a quelle musicali. Giova notare che nella presente edizione anche le parti cantate sono state doppiate in italiano, e l'operazione — che solitamente dà risultati fastidiosi — è stata realizzata con impegno da un complesso diretto da Alberto Vecchietti e dal M.o Alberto Brandi e con esito quasi sempre soddisfacente, specialmente nella prima filippica di Higgins contro le donne (« Sono un uomo semplice »), nella « sghignazzata » di Eliza, vessata da Higgins, che sogna la vendetta (« Lo vedrai, signor Higgins, lo vedrai ») e nella marcetta d'addio al celibato di Doolittle (« Alfred Doolittle prende moglie »). Le grosse difficoltà del doppiaggio — nell'originale ha ovviamente enorme importanza il contrasto fra l'inglese barbaro di Eliza-fioraia e quello raffinato di Eliza-gran dama — sono state però soltanto parzialmente risolte nel dialogo con il ricorso ad una specie di dialetto calabro-ciociaro che abbassa il livello del racconto, mentre per l'edizione teatrale dello scorso anno Suso Cecchi D'Amico aveva « inventato » un linguaggio bizzarro (« La rena in Spegna gracida in campegna » — bercia dallo schermo Audrey Hepburn nel numero-scioglilingua che prelude alla sua prima vittoria sulla strada della corretta pronuncia — mentre Delia Scala scandiva teutonicamente « In Spag-na si è bagnata la compag-na »).

Se Rex Harrison, infine, recita con indubbia classe, Stanley Holloway — anche lui interprete, nello stesso ruolo, della versione teatrale originale — è tutto da godere sia nell'aspetto fisico che nella burbera buffoneria; meno credibile come prodotto del suburbio la Hepburn, indubbiamente più a posto, così eterea com'è, come farfalla che esce dalla crisalide.

Accanto a questi pregi, si diceva, ci sono i limiti della « fedeltà ». Limiti intuitivi: Cukor esegue e controlla, non crea. Sia lo scoppiettante (e fondamentalmente amaro) dialogare della versione cinematografica del 1938 del « Pigmalione » shawiano (di Anthony Asquith e Leslie Howard, con una insuperata Wendy Hiller come Eliza) che, per dire di un altro film tratto da « musicals » di Lerner e Loewe, la nuova dimensione veramente cinematografica creata da Minnelli in *Gigi* (1958), qui sono cose sconosciute. Diremo insomma che quella di Cukor è una buona copia-carbone: ma in questo caso, si sa, il merito è del documento originale più che delle qualità tecniche della carta carbone.

ERMANNO COMUZIO

I libri

MARIO PRAZ: *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi,* Longanesi, Milano, 1964.

« La filosofia dell'arredamento » di Mario Praz è uno di quei libri preziosi in cui si ritrovano, od acquistano conoscenze nuove, amatori d'arte e letterati, collezionisti e professionisti dell'arredamento, storici e scenografi. Mario Praz ritiene con Montesquieu che « un appartamento è uno stato d'animo », crede che « la casa è l'uomo », che « la casa è proiezione dell'io e lo arredamento non è che una forma indiretta di culto dell'io »: e pertanto l'ambiente diviene per lui « museo dell'anima », archivio delle sue esperienze, e tutto l'ambiente di una casa finisce per diventare « calco dell'anima ».

È come essere davanti ai vestiti con gli occhi di Thomas Carlyle, nel suo « Sartor resartus », dove il costume è considerato, negli elementi e nella sua unità, come « architettura » sull'uomo, o come quelli di Balzac nel « Trattato della vita elegante » dove si afferma — per bocca di Brummel — che l'eleganza è legata indissolubilmente alla perfezione umana. « Un trattato della vita elegante, essendo il complesso dei principi immutabili che debbono dirigere in questo campo la manifestazione del nostro pensiero, è in un certo senso la metafisica delle cose ». Anche questa « filosofia dell'arredamento » è una metafisica delle cose.

Una angolazione particolarmente cara a Praz, nelle sue riflessioni sull'arredamento, è considerare il padrone di casa come collezionista. Il collezionismo che è « espansione » ed « evasione » è da lui visto come sviluppo e talvolta degenerazione del bisogno di proiettare attorno a sé un ambiente; e questa proiezione denota a volte « gradevole floridezza » e « non disdicevole pinguedine »: ma può anche manifestarsi come « tumore » e come « cancro ».

« Il vero appassionato dell'arredamento — pag. 31 — è come un erborista: sceglie fior da fiore, raccoglie, assorbisce, armonizza e non si stanca mai di perfezionare ».

Esposte con lo stile del grande saggista, queste idee sono poste al lettore con un lussuoso corredo di notizie, nomi e citazioni letterarie. A Praz, come a Merimée, piace l'aneddoto: è attraverso l'aneddoto — e anche l'arredamento è aneddoto — che gli è così facile ricostruire la « storia »!

Ma la caratteristica di questa recente edizione del libro di Praz — giacché si ebbe anche una sua « Filosofia dell'arredamento » in uno smilzo libretto — tutto parole — dell'immediato dopoguerra, è la ricchezza visuale con cui viene presentato, con non meno di quattrocento illustrazioni, molte delle quali (una settantina circa) a colori, attingendo ad album, collezioni private e musei, ma sovente anche alla sua personale raccolta: quadretti d'interni, stampe, acquerelli (« ho potuto acquistarne alcuni », pagina 39). Sono saloni di reggia, giardini, camere da letto, stanze da bagno, saloni Luigi XVI, la « sala di studio del Palazzo Ducale di Parma », *budoirs,* spogliatoi, « sala a colonne », « scrittoio e saletta di colazione della regina Elisabetta di Prussia », una stanza di soggiorno, la « camera color camoscio nel Palazzo Federico Guglielmo III a Berlino », interni di reggia, la « camera azzurra allo Stadtschloss di Potsdam ».

I suggerimenti delle parole del Praz, e le vedute d'interni che il suo libro ci offre, sono così continui e succolenti che questo libro non dovrebbe mancare, non solo nella libreria di ogni arredatore e scenografo, ma semplicemente in quella di ogni persona coltivata, amante dei begli oggetti, dei bei quadri, della bella casa.

Dopo le settanta pagine del saggio introduttivo, lo scrittore inizia una storia dell'arredamento, con una parte scritta e una parte visiva attinta alle pitture pompeiane ed agli affreschi dei trecentisti senesi, alle miniature francesi ed ai capolavori fiamminghi, a Carpaccio (« Nascita della Vergine ») e Antonello da Messina (« S. Gerolamo nello studio »), a Cranach (« Il Cardinale Albrecht »), ed a Stradanus (interni cinquecenteschi), a Franz Francken II (« Il gabinetto del collezionista ») e Van Bassen (« Interni fiamminghi con persone che banchettano »), e così avanti con Vermeer, Hogart, Boucher, Garnerey ...

La rappresentanza dei pittori stranieri (inglesi, olandesi, francesi, tedeschi, austriaci) è varia; meno insistita (ma è facile integrare questo panorama con altri testi) quella italiana (ad esempio mancano diversi, e significativi, veneziani). Meglio, d'altronde, è non aver perso l'occasione di abbondare in pezzi più peregrini e rari.

Accanto ai grandi sono spesso i pittori minori: ma si è più sicuri di riveneziani). Meglio — d'altronde — è non aver perso l'occasione di abbondare in pezzi più peregrini e rari.

Oltre che con grazia discorsiva, cultura non ostentata, ma estremamente ricca, il libro dà modo al saggista sapientissimo di diventare anche poeta: ed è quando Praz piange, quasi, sulla lenta decadenza e dispersione di una Europa che va, via via, perdendo il gusto della casa, anche per l'incalzare degli eventi: « Vecchia Europa, erano pur belle le adorne sale dei tuoi antichi palazzi, le calme stanze delle tue case borghesi, le rustiche cucine dei tuoi casolari tra i monti, erano pur belli ed eloquenti i tuoi mobili patinati dagli anni, le tue suppellettili amorosamente lavorate da generazioni di stipettai, di vasai, di orefici! Noi che abbiamo conosciuto nel loro splendore tutte queste cose, che abbiamo, sia pure per un giorno, fatta nostra la vita di tante città che ora non sono che macie di squallide pietre, come potremo dimenticarti? Finché ci saran quattro mura che ancora conservino l'aroma di quella Europa scomparsa, tra quelle mura vorremo morire » (pagina 71).

Molti altri sono i brani da ricordare; ma basterà, per concludere, riprendere quest'altro pensiero (pag. 17) del Praz, che è spia dei suoi umori per chi non ama la casa: « L'uomo che non ha senso della casa e che non si sente commuovere dall'armonia dei begli arredi è per me, come per Shakespeare colui che è sprovvisto di senso musicale, nato per il tradimento, per gli inganni, per le rapine. I moti del suo animo sono foschi come la notte, i suoi appetiti neri come l'Erebo. Non fidarsi d'un uomo siffatto! ».

VITTORIO DE FEO: *U.R.S.S.: Architettura 1917-1936,* Editori Riuniti, Roma, 1965.

Se consideriamo *URSS: Architettura 1917-1936* un volume da segnalare ai lettori di *Bianco e Nero,* non è perché tra le circa trecento illustrazioni troviamo anche numerosi progetti e realizzazioni di edifici destinati allo spettacolo in genere, a case di cultura, a clubs e ritrovi, nonché a cinematografi, né perché Eisenstein — figlio di un architetto — uscì dai suoi studi universitari come ingegnere civile, ma piuttosto perché questa avanguardia sovietica su cui così in ritardo abbiamo potuto mettere gli occhi, ha avuto la caratteristica di spingere i suoi uomini migliori verso ricerche che spaziano in tutti i campi: poesia, pittura, scultura, architettura, disegno industriale, fotografia, cinema, teatro, danza, circo.

Nomi come quelli di Rodcenko e Lisitskji, o di Majakovski ed Eisenstein, di Dziga Vertov e Malevic, non si comprendono abbastanza se considerati isolatamente, ma il « Punto nero su quadrato bianco » di Malevic acquista un senso, poniamo, accanto alla « Storia di due dadi » di Lisitskji — quasi un « progetto » per disegno animato —, i fotomontaggi di Rodcenko hanno punti in comune con le sovrimpressioni dei « Kino-pravda », Majakoski e Dziga Vertov sono vicini come poeti, Malevic ed Eisenstein come scenografi e costumisti, ancora Rodcenko ed Eisenstein nel disegno, Mejerhold ed Eisenstein come registi (si ricordino gli inserimenti di film nelle messe in scena teatrali dell'uno e dell'altro). Inoltre Levinskij, la Stepanova, Tatlin, Rodcenko, Lisitskji, Vesnin, inventori di nuove forme anche dedicandosi alla elaborazione di nuovi oggetti industriali, producono, insieme a incastellature e manifesti propagandistici, a chioschi e tribune, anche scene teatrali e cinematografiche, e una cartellonistica cinematografica pubblicitaria, che ha acquistato un posto importantissimo nella storia della grafica.

L'avvenirismo degli architetti ha a volte singolari punti di contatto con la fantascienza. E ce ne accorgiamo particolarmente in *Aelita,* il film di Protozanov, che assume un carattere singolare proprio per le architetture di un Kozlovskij e dei suoi collaboratori Simov e Rabinovic che preludono all'assalto compiuto dagli architetti al cinema, nell'epoca espressionista: talché *Aelita* è già apparentato con *Metropolis.*

Di un cinema costruttivista si può parlare semplicemente ripetendo il concetto di Pudovkin: « il film non si gira, ma si costruisce »; o quello di Eisenstein: « l'arte va considerata come *Costruzione della vita* ». E il « costruttivismo » non riesce ad acquistare un senso se prima non viene studiato sulla « architettura ».

Dice Majakovski a proposito del costruttivismo: « Per la prima volta una nuova parola nel campo dell'arte, il costruttivismo, è giunta non dalla Francia, ma dalla Russia. Ti meravigli perfino di trovare questa parola nei dizionari francesi.

Non il costruttivismo di pittori i quali fabbricano inutili costruzioni di latta e fili di ferro, che potrebbero essere impiegati in maniera molto più utile, ma il costruttivismo che intende il lavoro formale dell'artefice soltanto come un'ingegneria necessaria a dar forma a tutta la nostra vita pratica. »

Ed O. Brik così si esprime su Rodcenko costruttivista: « Rodcenko è un astrattista. È diventato un costruttivista e un produttivista. Non a parole, ma nei fatti.

Esistono pittori che sono riusciti ad assimilare rapidamente il gergo alla moda del costruttivismo. Invece di " composizioni " dicono " costruzioni "; invece di " scrivere ", dicono " formare "; invece di " creare ", dicono " costruire ". Ma continuano a fare i soliti quadri: paesaggi e ritratti.

Ve ne sono altri che non fanno più quadri ma lavorano nella produzione; anch'essi parlano di materiali, di fattura, di costruzione, ma di nuovo non viene fuori altro che vecchie decorazioni, arti applicate, galletti e fiorellini o circoletti e linette.

E ve ne sono anche altri che non dipingono più quadri, non lavorano nella produzione, ma sostengono di conoscere creativamente le " leggi eterne " del colore e della forma. Per essi il mondo reale degli oggetti non esiste, o comunque non li riguarda minimamente. Dall'alto delle loro concezioni mistiche, essi guardano con disprezzo chiunque osi profanare i " sacri dogmi " della pittura lavorando nella produzione o in un altro campo della cultura materiale.

Rodcenko non è uno di questi. Egli comprende che compito del pittore non è la conoscenza astratta del colore e della forma, bensì la capacità di assolvere nella pratica qualsiasi compito che si risolva nel formare un oggetto concreto. Rodcenko sa che non esistono leggi della costruzione date una volta per sempre, e che qualsiasi compito nuovo dev'essere assolto in maniera nuova, in rapporto alle condizioni del caso specifico.

Rodcenko sa che non si riesce a fare niente standosene seduti nel proprio studio, che occorre affrontare il lavoro reale, offrire il proprio contributo organizzativo là dove occorre, nella produzione.

Molti, data un'occhiata ai lavori di Rodcenko, diranno: " Che c'entra il costruttivismo? In che cosa si distingue dall'arte applicata? ". Ed ecco la mia risposta: le arti applicate adornano l'oggetto, Rodcenko lo " forma ". Per le arti applicate l'oggetto è qualcosa cui applicare la propria composizione ornamentale, Rodcenko vede nell'oggetto un materiale da " formare ". L'arte applicata rimane inoperosa se non può abbellire l'oggetto, per Rodcenko la completa assenza di qualsiasi abbellimento è condizione imprescindibile alla costruzione funzionale dell'oggetto.

Non ragionamenti di carattere estetico, ma la destinazione dell'oggetto determina l'organizzazione del suo colore e della sua forma.

Un costruttivista-produttivista adesso non ha una vita facile.

I pittori non lo guardano nemmeno in faccia. I tecnici cercano di liberarsene al più presto. L'uomo comune sgrana gli occhi e sussurra, tutto atterrito: " Un futurista! ".

Occorre molto dominio di sé e molta forza di volontà per non ritornare nel pacifico grembo della vecchia arte, per non cominciare a " creare " come i seguaci dell'arte pura, o a formare ornamenti per tazze e fazzoletti, o a disegnare quadretti per stanze da pranzo e da letto.

Rodcenko terrà duro. Non gli importa niente del cosidetto uomo comune e quanto ai tecnici, egli riuscirà a sfon-

dare e a dimostrare loro che soltanto l'atteggiamento costruttivista-produttivista nei confronti dell'oggetto offre alla produzione il suo massimo livello di qualità.

Certo, occorre del tempo. Ciò avverrà quando si porrà in primo piano la questione della " qualità "; adesso che si pensa soltanto alla " quantità ", non si può nemmeno parlare di questa qualificazione.

Rodcenko ha pazienza. Egli aspetterà e intanto continuerà a lavorare come meglio può: rivoluzionando il gusto, ripulendo la strada per la cultura materiale del futuro, non estetica, ma funzionale.

Rodcenko ha ragione? Chiunque abbia occhi per vedere si rende conto che non esiste altra via per gli artisti tranne quella che porta alla produzione. Che ridacchino pure gli adepti della " arte pura ", mentre vendono le loro tele ai piccoli borghesi estetizzanti.

Gioiscano pure i fautori dell'arte applicata che vendono alle fabbriche le loro " decorazioni stilistiche ".

Bestemmi pure il piccolo borghese, pieno di disprezzo per le costruzioni di ferro di Rodcenko.

Esiste un consumatore che non sa che farsene né di quadri, né degli ornamenti e che non teme il ferro e l'acciaio.

Questo consumatore è il proletariato. Con la sua vittoria avremo anche la vittoria del costruttivismo. »

Infine Lisitskji, nel volumetto firmato insieme ad Henri Arp, « Gli ismi nell'arte » (1):

« *Costruttivismo*. Questi artisti non vedono il mondo che attraverso il prisma della tecnica, non vogliono dare alcuna illusione col colore sulla tela, ma lavorano direttamente su ferro, legno, vetro, ecc. I miopi non vi vedono che la macchina. Il costruttivismo prova che tra la matematica e l'arte, tra un oggetto d'arte e una invenzione tecnica, i limiti non sono determinabili ».

E inoltre la dichiarazione del gruppo *Oktjabr*: « Rifiutiamo il realismo piccolo borghese degli epigoni, il realismo della vita quotidiana stagnante e individualistica, passivamente contemplativo, statico, che copia sterilmente la realtà, canonizza e abbellisce il vecchio modo di vita, infiacchisce le energie e la volontà del proletariato, culturalmente ancora debole.

Noi riconosciamo e costruiremo il realismo proletario, che esprime la volontà dela classe rivoluzionaria, il realismo dinamico che mostra la vita in movimento, che dischiude in maniera pianificata nuove prospettive di vita, il realismo che fa gli oggetti, trasforma razionalmente il vecchio modo di vita, si inserisce con tutti i mezzi dell'arte nel vivo della lotta e della costruzione. E rifiutiamo inoltre l'industrialismo estetico astratto e il mero tecnicismo, spacciato per arte rivoluzionaria. Noi sottolineiamo che per influire sulla vita con i mezzi dell'arte devono essere impiegati tutti i mezzi espressivi a disposizione, capaci di organizzare il più possibile la coscienza e la sfera politica ed emotiva del proletariato e delle masse lavoratrici che lo seguono. Sempre a questo fine si deve procedere alla cooperazione organica tra tutte le forme delle arti spaziali. »

Tra i firmatari del manifesto sono architetti (Vesnin, Alekseen) e cineasti (Eisenstein, E. Sub).

Il volume « URSS architettura 1917-1946 » è opera di Vittorio De Feo, assistente alla Cattedra di composizione architettonica della Facoltà di Inge-

(1) Di questo raro libretto sono riportate alcune pagine essenziali in « Rassegna sovietica », n. 1, gennaio-marzo, 1965, da cui abbiamo estratto anche lo scritto, sopra riportato, di O. Brik.

gneria Industriale della Università di Roma. Consta di una parte iniziale che indaga negli anni più tumultuosi e fecondi non solo dell'architettura, ma di tutta l'arte sovietica, per chiarire come siano stati creati i presupposti per il rinnovamento della architettura sovietica. Non c'è epoca nuova che non cerchi di rinnovare l'ambiente, quasi per un discarico, per una liberazione freudiana dell'arte e della vita che hanno preceduto la rivoluzione: così avvenne con l'espressionismo, così, in Italia, dopo l'E.F. E questo significato assume, di fronte al passato, l'architettura costruttivista. Alla indispensabile premessa segue la parte riguardante la illustrazione — col sussidio di una ricca documentazione — della architettura costruttivista: nella quale intervengono anche maestri come Gropius, Le Couprbusier, Mendelsohn, e dove sono notati i rapporti con la Bauhaus e con De Stijl.

Infine la parte ultima del libro riguarda quello che si può chiamare il processo di reazione al costruttivismo, con i patenti errori del monumentalismo, che hanno a volte vistosamente mostrato il passo indietro compiuto, negli anni dello stalinismo più rigoroso, dalla architettura sovietica.

Il volume svolge temi, come si vede, appassionanti, ma non sempre riesce a dare tutto quello che si vorrebbe apprendere. Lo spoglio bibliografico fatto dal De Feo è ingentissimo, ma purtroppo limitato quasi esclusivamente alla letteratura occidentale o alle poche traduzioni di testi sovietici. Più nelle pagine di apertura, e quasi arido in quelle conclusive, che arrivano quasi di sorpresa. D'altronde lo sforzo compiuto, partendo da basi ancora così poco conosciute e studiate, è stato notevolissimo; e non si possono non riconoscerne i meriti.

Carlo L. Ragghianti: *Mondrian e l'Arte del XX secolo,* Edizioni di Comunità, Milano, 2ª edizione riveduta, 1963.

È dal 1932 che Carlo Ludovico Ragghianti ha fatto risaltare la relazione tra visione « impressionista » e quindi visione « cubista » e « futurista », e cinema, in scritti che chiunque può consultare in « Cinema arte figurativa », e che già cominciarono ad apparire nel « Convegno ».

Su questi temi lo storico dell'arte è tornato più volte, mettendo in risalto, in particolare, il rapporto tra pittura movimentista e « fotodinamica futurista » di A.G. Bragaglia, di cui ho scritto anche in « Sele-Arte », ed, ora, non casualmente, nel suo basilare saggio su « Mondrian e l'arte del XX secolo ».

Il metodo assunto in questa opera — che gli ha valso il Premio Viareggio — è quello stesso sostenuto dal Ragghianti nella sua professione di critico e nel suo magistero universitario, e cioè dello storicismo estetico: egli non ha voluto che ricostruire la vicenda del pittore, il suo processo costruttivo, accertando « nel fatto-atto artistico », e nella dinamica che l'ha prodotto, « l'esistenza o la presenza perennemente attuale di tutta l'umanità dell'artista nell'opera, dunque di una storia interiore che può essere storicamente ricostruita e compresa, se svolta nei termini stessi in cui si formò, si pose, si articolò, si concluse veramente ». Così inizia infatti il libro: « Credo che, per aiutare altri a veder chiaro, a veder progressivamente più chiaro nel problema dell'arte di Mondrian — che poi significa illuminare complementarmente molti aspetti sostanziali dell'arte moderna — mi giovi ripetere il processo di comprensione che ho effettivamente compiuto, con i suoi caratteri analitici e col suo

metodo, piuttosto che esporre a posteriori e raccogliere dei risultati, per ciò in modo inevitabilmente convenzionale, più o meno apodittico, e sicuramente assai meno persuasivo per coloro cui manchino o difettino strumenti di sondaggio concreto, cioè linguistico o formale, delle opere d'arte: sondaggio che è quanto dire storico, perché parlando di linguaggio espressivo non si può parlare che di processo formativo o costruttivo del linguaggio.

Se, così facendo, scarto dalle convenzioni più in uso nell'esercizio della critica, non è poi che non lo faccia con consapevolezza convinta, né che me ne dolga molto: debbo infatti aggiungere che, come è ben noto ai miei lettori, la critica per me si identifica con l'esposizione di questa esperienza, cioè dell'oggettivamente giustificata presa di possesso dell'operazione estetica che è stata storicamente compiuta, nei termini peculiari, singolari con cui essa è stata attuata » (pag. 7).

L'occasione gli è stata propizia per studiare tutto il fenomeno dell'arte astratta di questo secolo nonché tutto il vasto compelesso di fenomeni artistici del nostro tempo: e quindi l'opera si impone come chiarimento e revisione dei vari movimenti e fenomeni: quelli fine di secolo e le « secessioni », futurismo, cubismo, astrattismo, e così via.

L'opera ci riguarda specialmente — come dicevamo all'inizio — per il rapporto della visione avanguardistica dell'arte dei primi anni di questo secolo con la visione cinematografica, anche se alcuni « cubisti e futuristi hanno all'inizio rifiutato ogni confronto » (pag. 191), sebbene molti abbiano insistito « sulla stretta similarità tra teorie artistiche e fenomeno cinematografico, in quanto, soprattutto, il cinema realizzava un potere separatore ottico superiore, poteva fare una analisi in successione delle forme visuali secondo persistenze variabili delle immagini e dei movimenti, ... ma più specialmente faceva quel che la pittura cubista affermava di voler fare, e cioè mostrava distinti analiticamente fenomeni che la visione sensibile e lo stesso ricordo visivo erano incapaci di raggiungere e di osservare ».

Severini — nota il Ragghianti — è il pittore che meglio si è accorto dell'« ottica nuova proposta dal cubismo e dal futurismo », la quale, nel costringere un pittore a sintetizzare su di un unico piano le fasi successive di un unico movimento, conteneva in se un principio fondamentale relativo piuttosto al cinema che alla pittura.

Il pittore di Cortona ha anche aggiunto che « disgraziatamente i cineasti, più occupati a trasportare il teatro sullo schermo che a stabilire le regole strettamente relative al cinema, inteso come espressione artistica, in generale non vi prestarono attenzione ». Ma Ragghianti lo confuta, ricordando che la visione cinematografica era già stata da lui identificata con quella cubista e futurista (nel 1932), « in quanto la componente temporale intrinseca alla successione visualizzata del movimento era riconosciuta agente sia nel processo pittorico, e in generale artistico, che nel processo cinematografico, e parimenti nella loro critica ricostruzione » (pag. 192).

Questi sono i temi svolti dal Ragghianti nelle pagg. 148-192, dopo un meticoloso esame della formazione del pittore, in rapporto alle poetiche imperanti, della didattica artistica dell'epoca e della sua trasformazione, sottolineando la continuità tra formazione e maturità di Mondrian, e sfogliandone il catalogo con le rettifiche ritenute necessarie, la casistica, il valore delle

esperienze culturali accertate, ricostruendone le esperienze e il lavoro.

L'autore non trascura l'esame degli scritti di Mondrian per ottenerne riprove e conferme della sua continuità artistica; lo esamina anche in rapporto alla pittura futurista, alla architettura, e anche alla musica, di cui l'artista si occupò. E trova sostegno alla sua tesi nell'abbondante corredo visuale (800 sono le illustrazioni, parte delle quali, dal n. 296 al n. 395, dedicate proprio al rapporto pittura-movimento e fotografia dinamica).

L'esame dei fenomeni gli consente anche di ricordare, per incidenza, l'attività critica di Ricciotto Canudo, il quale occupa nei primi quindici anni di questo secolo un posto da non sottovalutare (anche se lo fecero Soffici ed altri di « Lacerba ») specialmente nei riflessi dell'informazione in Italia, che per primo portò, sulla pittura di avanguardia. Canudo, cioè, come lo definisce, « l'estroso e prensile Ulisside pariginizzato », e di cui auspica una « riscoperta » che non mancherà di meravigliare: ne siamo anche noi perfettamente convinti, e non da ora, se un capitolo del nostro « Gli intellettuali e il cinema » (1952), sostiene proprio questo punto di vista (1).

(1) La prossima pubblicazione della collana di « Bianco e Nero » è dedicata a Ricciotto Canudo e alla sua *Usine aux images.*

Non è soltanto la vicenda dell'arte del XX secolo che soddisfa gli interessi critici dell'autore: studia tra i primi, in Italia, o avverte per la prima volta anche la *primamalerei* come estensione naturalistica dell'impressionismo, la didattica artistica dell'ottocento e del novecento, il paesismo europeo dell'ottocento, nonché paesaggio, pittura di genere e pittura prospettica olandese dei secoli anteriori. Infine scrive un allettante capitolo su Mondrian come musicologo. Considerando un Mondrian musicologo quanto uno Schônberg pittore, Kokoschka e Barlach quali drammaturghi, Luciani musicologo e cineasta, Canudo partigiano — wagnerianamente — dell'arte totale, e lui stesso critico d'arte, musicale, letterario, cinematografico, Bragaglia divulgatore dell'arte futurista, teatrante, cineasta — per fare solo alcuni nomi degli uomini all'avanguardia, non possiamo non rilevare come le estetiche dei primi due decenni del XX secolo hanno obbligato, anzitutto, a una nuova visione delle attività artistiche: non più da considerare differenti ed ognuna con proprie leggi, ma piuttosto compenetrate, e complementari, l'una con l'altra, parti di uno stesso atto spirituale: e il cinema, arte totale, riuscendo perfino a contenerle tutte allo stesso tempo.

MARIO VERDONE

Film usciti a Roma dal 1° al 31-III-1965

a cura di ROBERTO CHITI

Agguato nella Savana - v. *Rhino!*
Amare - v. *Att alska.*
Amleto - v. *Hamlet.*
Angelica alla corte del Re - v. *Merveilleuse Angélique.*
Anthar l'invincibile.
Assalto delle frecce rosse, L' - v. *Slaughter Trail.*
Assassinio sul palcoscenico - v. *Murder Most Foul.*
Baro, Il - v. *Les grands chemins.*
Celestina P... R..., La.
Cento cavalieri, I.
5.000 dollari sull'asso - v. *El rancho de los implacables.*
Città dei mostri, La - v. *The Haunted Palace.*
Come si seduce un uomo - v. *Sex and the Single Girl.*
Come uccidere vostra moglie - v. *How to Murder Your Wife.*
Congiuntura, La.
Crimine a due (La casa sulla fungaia).
Cucina al burro - v. *La cuisine au beurre.*
Dura legge, La - v. *One Potato, Two Potato.*
Erasmo il lentigginoso - v. *Dear Brigitte.*
Ercole, Sansone, Maciste e Ursus: gli invincibili.
Filibustiere della Costa d'oro, Il - v. *Mr. Moses.*
Freccia avvelenata, La - v. *La flecha envenenada.*
Fuga, La.
Giovani amanti - v. *The Young Lovers.*
Grande arena, La - v. *Chantaje a un torero.*
Guerra dei topless, La (Donne e diavoli).
In cerca d'amore - v. *Looking for Love.*
Là dove scende il fiume - v. *Bend of the River* (riedizione).
Là dove scende il sole - v. *Unter Geiern o Winnetou und der Bärenjäger.*
Magnifici Brutos del West, I.
Mistero della mummia, Il - *The Curse of the Mummy's Tomb.*
Momento della verità, Il.
Montagna di luce, La.
Monte di Venere, Il - v. *Kissin' Cousins.*
My Fair Lady.
Nude, calde e pure.
Oklahoma Joe (Il ranch degli spietati).
Oltraggio al pudore.
82° Marines Attack - v. *Shell Shock.*
Pallottola nella schiena, Una - v. *Rider on a Dead Horse.*
Passi nella notte - v. *The Night Walker.*
Per una valigia piena di donne.
Ragazza in prestito, Una.
Rolls Royce gialla, Una - v. *The Yellow Rolls-Royce.*
Sette ore di fuoco - v. *Aventuras del oeste.*
Sguardo che uccide, Lo - v. *The Gorgon.*
Soldati e caporali.
Sottile linea rossa, La - v. *The Thin Red Line.*
Totò d'Arabia / Totò de Arabia.
Treno è fermo a Berlino, Un - v. *Verspätung in Marienborg / Le train de Berlin est arreté.*
Trionfo dei dieci gladiatori, Il / Espartaco y los diez gladiatores.
Uccidete agente segreto 777. Stop - v. *F.X 18 agent secret / Accion en Mallorca.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

La nota critica è stata redatta da Ernesto G. Laura.

ANTHAR L'INVINCIBILE — **r. :** Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s. :** Guido Malatesta - **sc. :** G. Malatesta, A. Margheriti - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Alejandro Ulloa - **m. :** Georges Garvarentz - **mo. :** Otello Colangeli - **int. :** Kirk Morris (Anthar), Michèle Girardon (Soraya), Mario Feliciani (Ganor), Renato Baldini (Akrim), José Jaspe, Manuel Gallardo - **p. :** Antares C.C.M. / Rialto e Fides / Benito Perojo - **o. :** Italia-Francia-Spagna, 1964 - **d. :** Filmar.

ATT ALSKA (Amare) — **r. :** Jorn Donner - **d. :** Indief.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 12 e dati a pag. 27 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Mostra di Venezia).

AVENTURAS DEL OESTE (Sette ore di fuoco) — **r. :** Joaquim Romero Marchent - **f.** (Totalscope, Technicolor) : Rafael Pacheco - **m. :** Angelo Francesco Lavagnino - **mo. :** Daniele Alabiso - **int. :** Clyde Rogers (alias Rick Van Nutter), Elga Sommerfeld, Kurt Grosskurth, Ralph Baldwin, Robert Johnson jr., Gloria Milland, Adrian Hoven - **p. :** Centauro Films / Pea / Constantin Film - **o. :** Spagna-Italia-Germania, 1964 - **d. :** regionale.

CELESTINA P... R..., La — **r. :** Carlo Lizzani - **s. :** Assia Noris, Giorgio Stegani liberamente tratto da « La Celestina » di Fernando De Rojas - **sc. :** C. Lizzani, Massimo Franciosa, Luigi Magni - **f. :** Oberdan Troiani - **m. :** Piero Umiliani - **mo. :** Mario Serandrei - **int. :** Assia Noris (Celestina), Venantino Venantini (Carlo) Beba Loncar (Luisella), Raffaella Carrà (Bruna), Marilù Tolo (Silvana), Dahlia Lavi (Daniela), Goffredo Alessandrini (il conte Montesti), Piero Mazzarella (l'industriale Moretti), Mirella Maravidi (Anna), Massimo Serato (Marcello), Franco Nero (Fabrizio), Maria Pia Arcangeli (Armanda), Ettore G. Mattia, Mila Sanoner - **p. :** Aston Film - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** regionale.

CENTO CAVALIERI, I — **r. :** Vittorio Cottafavi.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati nel prossimo numero.

CHANTAJE A UN TORERO (La grande arena) — **r.** e **sc. :** Rafael Gil - **s. :** José Lopez Rubio e José Vicente Puente - **dial. :** J. Lopez Rubio e J. V. Puente - **f.** (Eastmancolor) : José F. Aguayo e Juan Garcia (per le scene delle corride) - **m. :** Gregorio Garcia Segura - **scg. :** Enrique Alarcon - **mo. :** Antonio Ramirez - **int. :** Manuel Benitz detto « El Cordobes » (Juan), Alberto de Mendoza (Vergara), Manuel Moran (Don Fulgencio), Maria Andersen (Vilma), Elena Duque (Marta), Luis Davila (Don Andres), José Mata (« El Calero »), Manuel Alexandre (« El Tisico »), Venancio Muro (« El Pinta »), Luis Induni (Max), Antonio Casas (Don Jaime), Yelena Samarina (Nelly), Mercedes Borquez (Karen), José Maria Caffarell (direttore delle prigioni), Carlos Mendi - **p. :** Cesareo Gonzales per la Suevia Films - **o. :** Spagna, 1963 - **d. :** regionale.

CONGIUNTURA, La — **r. :** Ettore Scola - **s.** e **sc. :** Ruggero Maccari, Ettore Scola - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Sandro D'Eva - **m. :** Luis Enriquez Bacalov - **scg. :** Arrigo Breschi - **mo. :** Marcello Malvestiti - **int. :** Vittorio Gassman (il principe Giuliano), Joan Collins (Jane), Jacques Bergerac (Sandro), Hilde Barry (Dana), Pippo Starnazza, Marino Masè - **p. :** Mario Cecchi Gori per la Fairfilm / Les Films Concordia - **o. :** Italia-Francia, 1964 - **d. :** Columbia-Ceiad.

CRIMINE A DUE (La casa sulla fungaia) — **r. :** Roy Freemount [Romano Ferrara] - **s. :** dal dramma « La casa maledetta » di Elisa Pezzana - **sc. :** Alessandro Continenza, Marcello Coscia e Giorgio Stegani - **f. :** Oberdan Troiani - **m. :** Ninì Rosso - **int. :** John Drew Barrymore, Luisa Rivelli, Lisa Gastoni, Jean Claudio, Umberto D'Orsi, Peter Dane, Ombretta Colli, Pietro Gerlini, Michel Francis, Aldo Buonamano, Mary Badmayev, Ninì Rosso, Claudia Younes, Sergio Gibelli, Massimo Carrocci, Elisa Mainardi - **p. :** Eco Film - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** Italo-American Films (regionale).

CUISINE AU BEURRE, La (Cucina al burro) — **r.:** Gilles Grangier - **s.:** Jean Levitte, Pierre Levy-Corti - **sc.:** Jean Manse, Raymond Castans - **f.** (Franscope): Roger Hubert - **m.:** Jean Marion - **scg.:** Rino Mondellini - **mo.:** Madeleine Gug - **int.:** Fernandel (Fernando), Bourvil (Andrea), Claire Maurier (Christiana), Anne-Marie Carrière (Gerda), Henri Vilbert (Sarrazin), Michel Galabru (Massimino), Andrex (Pallatan), Henzi Arius (il sindaco), Meg Avril, Evelyne Selena - **p.:** Robert Dorfmann per Les Films Corona - **o.:** Francia, 1964 - **d.:** Dear-U.A.

CURSE OF THE MUMMY'S TOMB, The (Il mistero della mummia) — **r.:** Michael Carreras - **s.** e **sc.:** Henry Younger - **f.** (Techniscope, Technicolor): Otto Heller - **m.:** Carlo Martelli - **scg.:** Bernard Robinson - **mo.:** Eric Boyd Perkins - **int.:** Ronald Howard (John Bray), Terence Morgan (Adam Beauchamp), Fred Clark (Alexander King), Jeanne Roland (Annette Dubois), George Pastell (Hashmi Bey); Jack Gwillim (Sir Giles Dalrymple), John Paul (ispett. Mackenzie), Dickie Owen (la mummia), Michael McStay (Ra-Antef), Marianne Stone (padrona di casa), Harold Goodwin (Fred), Michael Ripper (Achmed), Vernon Smythe (Jessop), Jill Mai Meredith (Jenny), Bernard Rebel (prof. Dubois) - **p.:** Michael Carreras e Bill Hill per la Hammer-Swallow - **o.:** Gran Bretagna, 1964 - **d.:** Columbia-Ceiad.

DEAR BRIGITTE (Erasmo il lentigginoso) — **r.:** Henry Koster - **s.:** dal romanzo «Erasmus with Freckles» di John Haase - **sc.:** Hal Kanter - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Lucien Ballard - **m.:** George Duning - **scg.:** Jack Martin Smith; Malcolm Brown - **mo.:** Marjorie Fowler - **int.:** James Stewart (Robert Leaf), Fabian (Kenneth), Glynis Johns (Vina), Cindy Carol (Pandora), Billy Mumy (Erasmo), John Williams (Upjohse), Jack Kruschen (dott. Volker), Charles Robinson (George), Howard Freeman (Dean Sawyer), Jane Wald (Terry), Alice Pearce (impiegato), Jesse White (Argyle), Gene O'Donnell (ten. Rink), Ed Wynn (capitano), Orville Sherman (Von Scholgg), Maida Severn (insegnante), Pitt Herbert (direttore della banca), Adair Jameson (commessa), Marcelle de la Brosse (conducente di taxi), Brigitte Bardot (se stessa) - **p.:** Henry Koster per la Fred Kohlmar Productions - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Dear-Fox.

ERCOLE, SANSONE, MACISTE E URSUS: GLI INVINCIBILI — **r.:** Giorgio Capitani - **r. II unità:** Giorgio Cristallini - **s.:** da un'idea di Giorgio Cristallini - **sc.:** Sandro Continenza, Roberto Gianviti - **f.** (Ultrapanoramic - Eastmancolor): Carlo Bellero - **m.:** Piero Umiliani - **scg.:** Gianfranco Ramacci - **c.:** Vittorio Rossi - **mo.:** Roberto Cinquini - **int.:** Alan Steel (Ercole), Red Ross (Sansone), Nadir Baltimor (Maciste), Yann Larvor (Ursus), Luciano Marin (Inor), Hélène Chanel (Onfale), Lia Zoppelli (la regina), Moira Orfei (Dalila), Arnaldo Fabrizio (il nano), Livio Lorenzon, Nino Dal Fabbro, Elisa Montes, Maria Luisa Ponte, Conrado San Martin, Valentino Macchi, Nino Marchetti, Carlo Tamberlani - **p.:** Attilio Tosato per la Senior Cinematografica / Les Films Régent / Productores Exibidores - **o.:** Italia-Francia-Spagna, 1964 - **d.:** regionale.

FLECHA ENVENENADA, La (La freccia avvelenata) — **r.:** Alfredo Ripstein jr. e Rafael Baledon - **s.** e **sc.:** Ramon Obon - **f.** (Technicolor): Raul Martinez Solares - **m.:** Gustavo C. Charrion - **scg.:** Manuel L. Guevara - **int.:** Gaston Sandos, Ethel Moore, Otilla Lariannaga, John Berry, Pedro D'Aguilon, Guillelmo Cramer, Armando Arriola, Emma Roldan, «Lobo» Negro - **p.:** Alameda Film - **o.:** Messico, 1957 - **d.:** Regionale.

FUGA, La — **r.:** Paolo Spinola.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

F. X 18 AGENT SECRET / ACCION EN MALLORCA (Uccidete agente segreto 777-Stop) — **r.:** Maurice Cloche - **s.:** dal romanzo di Paul Kenny «Coplan tente sa chance» - **sc.:** Christian Plume e O.M.C. - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Jean Julio Baena e Pierre Gueguen - **m.:** Eddie Barclay, Michael Colombier - **scg.:** Robert Giordani - **mo.:** Michèle Boehm - **int.:** Ken Clark (Francis Coplan), Jany Clair (Patricia), Cristina Gajoni (Arlette), Amédée Domenech, Daniel Ceccaldi, Jac-

ques Dacqmine, Ramon Centenaro, Guy Delorme, Claude Cerval, Margit Kocsis, Lucia Amram, André Cagnard, Camardiel - **p. :** Comptoir Français du Film Production / Protor / Procensa - **o. :** Francia-Italia-Spagna, 1964 - **d. :** regionale.

GORGON, The (Lo sguardo che uccide) — **r. :** Terence Fisher - **s. :** J. Llewellyn Devine - **sc. :** John Gilling - **f. :** (Technicolor) : Michael Reed - **m. :** James Bernard - **scg. :** Bernard Robinson, Don Mingaye - **eff. spec. :** Syd Pearson - **mo. :** James Needs, Eric Boyd Perkins - **int. :** Peter Cushing (Namaroff), Richard Pasco (Paul), Barbara Shelley (Carla Hoffman), Christopher Lee (prof. Meister), Michael Goodliffe (prof. Heitz), Patrick Troughton (Kanof), Jack Watson (Ratoff), Jeremy Longhurst (Bruno Heitz), Toni Gilpin (Sascha), Redmond Phillips (Hans), Joseph O'Conor (coroner), Alister Williamson (Cass), Joyce Hemson (Martha), Michael Peake (poliziotto), Sally Nesbitt (nurse), Prudence Hyman (Chatelaine) - **p. :** Anthony Nelson Keys per la Hammer. - **o. :** Gran Bretagna, 1964 - **d. :** Columbia-Ceiad.

GRAN CHEMINS, Les (Il baro) — **r. :** Christian Marquand - **s. :** da un romanzo di Jean Giono - **sc. :** Christian Marquand, P. de La Salle, Paul Gegauff - **f.** (Franscope, Eastmancolor) : Andreas Winding - **m. :** Michel Magne - **scg. :** Jean André - **mo. :** Nadine Trintignant - **int. :** Robert Hossein (Samuele), Renato Salvatori (Francesco), Anouk Aimée (Anna), Bervil (un autista), Andrée Turcy (la vecchia montanara), Jean Lefèvre, Serge Marquand, Fernand Sardou - **p. :** Films du Saphrène-Copernic / Dear Film - **o. :** Francia-Italia, 1962-63 - **d. :** Dear-U.A.

GUERRA DEI TOPLESS, La (Donne e diavoli) — **r., s.** e **sc. :** Enzo Di Gianni - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Adalberto Albertini - **m. :** Luciano Fineschi - **mo. :** Griel Fidel - **int. :** Denny Durano (Denny), Gianni Baudi (Gianni), Nunzio Filogamo (presentatore), Steve Lang, Flally Holiday, Sonja Romanoff, Blance Gallay, Susan Kahan, Noemi Lanz, Betty Britt, Monique Montez, Ira King, Moa Thait, Kiko Gonçalves, Giovanni Vari, M. Medina, Luciano Fineschi e il suo Complesso - **p. :** Ali Film - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** regionale.

HAMLET (Amleto) — **r. :** Grigorij Kozintsev - **sc. :** G. Kozintsev, basata sull'adattamento del dramma di Shakespeare di Boris Pasternak - **c. :** S. Virsaladze - **mo. :** E. Makhankova - **altri int. :** Yuri Tolubeyev (Polonio), V. Erenberg (Orazio), V. Kolpakor (il becchino), A. Chekaerskii (primo attore), R. Aren (secondo attore), Y. Berkun (terzo attore), A. Lauter (il prete), V. Medvedev, I Dmitriev - **d. :** Cineriz.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 20 e altri dati a pag. 29 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Mostra di Venezia).

HAUNTED PALACE, The (La città dei mostri) — **r. :** Roger Corman - **s. :** da racconti di Edgar Allan Poe e di H. P. Lovecraft - **sc. :** Charles Beaumont **f.** (Panavision, Technicolor) : Floyd Crosby - **m. :** Ronald Stein - **scg. :** Daniel Haller - **mo. :** Ronald Sinclair - **int. :** Vincent Price (Joseph Curwen, Charles Dexter Ward), Debra Paget (Ann Ward), Lon Chaney (Simon Orne), Frank Maxwell (Dott. Willet), Leo Gordon (Weeden), Elisha Cook jr. (Smith), John Dierkes (West), Milton Parsons (Jabez Hutchinson), Guy Wilkerson (Leach), Cathy Merchant (Hester Tillinghast), Harry Ellerbe (prete), Darlene Lucht (la giovane donna vittima), Barboura Morris (signora Weeden), Bruno Ve Sota (Bartender) - **p. :** Roger Corman per la Alta Vista / R. Corman Prod. / American International Pictures - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** regionale.

HOW TO MURDER YOUR WIFE (Come uccidere vostra moglie) — **r. :** Richard Quine.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

KISSIN' COUSIN (Il monte di Venere) — **r. :** Gene Nelson - **s. :** Gerald Drayson Adams - **sc. :** G. Drayson Adams, G. Nelson - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Ellis W. Carter - **m. :** Fred Karger - **scg. :** George W. Davis, Eddie Imazu - **coreogr. :** Hal Belfer - **mo. :** Ben Lewis - **int. :** Elvis Presley (Josh Morgan e Jodie Tatum), Arthur O'Connell (Pappy Tatum), Glenda Farrell (Ma Tatum), Jack Albertson (capi-

tano Robert Salbo), Pam Austin (Selina Tatum), Cynthia Pepper (Midge), Yvonne Craig (Azalea Tatum), Donald Woods (gen. Alvin Donford), Tommy Farrell (serg. magg. Bailey), Beverly Powers (Trudy), Hortense Petra (Dixie), Robert Stone (aiutante del generale) - **p. :** Sam Katzman per la Four Leaf - Sam Katzman Productions - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** M.G.M.

LOOKING FOR LOVE (In cerca d'amore) — **r. :** Don Weis - **s.** e **sc. :** Ruth Brooks Flippen - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Milton Krasner - **m. :** George Stoll - **scg. :** George W. Davis, Urie McCleary - **mo. :** Adrienne Fazan - **int. :** Connie Francis (Libby Caruso), Jim Hutton (Paul Dempsey), Susan Oliver (Jan McNair), Joby Baker (Cuz Rickover), Jesse White (Tiger Shay), Jay C. Flippen (signor Front), Barbara Nichols (Starr Swinger), Mimì Dillard, Joan Marshall, e inoltre : George Hamilton, Yvette Mimieux, Paula Prentiss, Johnny Carson, Danny Thomas - **p. :** Joe Pasternak per la Euterpe Franment - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** M.G.M.

MAGNIFICI BRUTOS DEL WEST, I — **r. :** Fred Wilson [Marino Girolami] - **s. :** M. Girolami - **sc. :** M. Girolami, Tito Carpi - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor) : Al World [Alvaro Mancori] - **m. :** Francesco De Masi - **scg. :** Amedeo Mellone - **mo. :** Enzo Girolami - **c. :** Silvana Candiaroto - **int. :** Ettore Bruno, Nat Pioppi, Aldo Maccione, Gianni Zullo e Elio Piatti (i Brutos), Emma Penella, Giacomo Rossi-Stuart, Alfredo Mayo, Darry Cowl, Julio Peña, Carrol Brawn, Kirk Bert, Doris Clary, Erna Lind, Julian Piaget, George Steel, Jim Bathlor, David Dimple, Paul Olho - **p. :** Metheus Film / International / Cineuropa-A. M. Chretien - **o. :** Italia-Spagna-Francia, 1964 - **d. :** regionale.

MERVEILLEUSE ANGÉLIQUE (Angelica alla corte del Re) — **r. :** Bernard Borderie - **s. :** dal romanzo « Angelica sulla via di Versailles » di Anne e Serge Golon - **sc. :** Claude Brulé, B. Borderie, Francis Cosne - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor) : Henri Persin - **dial. :** Daniel Boulanger, Tamara Cortesi - **m. :** Michel Magne - **scg. :** René Moulaert - **c. :** Rosine Delamare - **mo. :** Christian Gaudin - **int. :** Michèle Mercier (Angelica), Giuliano Gemma (Nicolas) , Jean-Louis Trintignant (il poeta Crotté), Jean Rochefort (Desgrez), Claude Giraud (Philippe du Plessis-Bellières), Jacques Toja (Louis XIV), Noël Roquevert (Bourjus), il nano Roberto (Barcarole), Denise Provence (Barbe), Rosalba Neri (la Polak), Charles Regnier (Conan Bécher), Claire Maurier (Ninon de Lenclos), Renate Ewert (Margot), Pietro Tordi (capo dei banditi), Guido Alberti (Le Grand Mathieu) Bernard Woringer (D'Andijos) - **p. :** Francis Cosne per la Francos Film-C.I.C.C. / Liber Film / Gloria Film - **o. :** Francia-Italia-Germania Occid., 1964 - **d. :** Euro.

MR. MOSES (Il filibustiere della Costa d'Oro) — **r. :** Ronald Neame - **s. :** da un romanzo di Max Catto - **sc. :** Charles Beaumont, Monja Danischewsky - **f.** (Panavision, Technicolor) : Oswald Morris - **m. :** John Barry - **scg. :** Syd Cain - **mo. :** Peter Weatherley - **int. :** Robert Mitchum (Joe Mosé), Carroll Baker (Julie), Alexander Knox (rev. Anderson), Ian Bannen (Roberto), Orlando Martins (capo tribù), Raimondo St. Jacques (Ubi) - **p. :** Frank Ross per la Talbot Production - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** Dear-U.A.

MOMENTO DELLA VERITA' Il — **r. :** Francesco Rosi.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

MONTAGNA DI LUCE, La — **r. :** Umberto Lenzi - **s. :** dal romanzo di Emilio Salgari — **sc. :** Fulvio Gicca - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Angelo Lotti - **m. :** Francesco De Masi - **scg. :** Arrigo Equini - **c. :** Nadia Vitali - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Richard Harrison (Allan), Luciana Gilli (Lilamani), Wilbert Bradley (Sitama), Daniele Vargas (Sirdar), Andrea Scotti, Nerio Bernardi, Nazzareno Zamperla - **p. :** Solly V. Bianco per la Filmes - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** regionale.

MURDER MOST FOUL (Assassinio sul palcoscenico) — **r. :** George Pollock - **s. :** dal romanzo poliziesco « Mrs. McGinty's Dead » di Agatha Christie - **sc. :** David Pursall, G. Pollock - **f. :** Desmond Dickinson - **m. :** Ron Goodwin - **scg. :**

Frank White - **mo.:** Ernest Walter - **int.:** Margarete Rutherford (Miss Marple), Ron Moody (Driffold Cosgood), Charles Tingwell (ispett. Craddock), Stringer Davis (mister Stringer), Andrew Cruickshank (Crosby), Megs Jenkins (signora Thomas), Ralph Michael (Ralph Summers), Pauline Jameson (Maureen Summers), James Bolam (Bill Hanson), Francesca Annis (Sheila Upward), Allison Seebohm (Eva McGonigall), Maurice Good (George Rowton), Dennis Price (agente teatrale), Terry Scott (agente di polizia Wells) - **p.:** Ben Arbeid per la M.G.M.-Lawrence P. Bachmann Production - **o.:** Gran Bretagna, 1964 - **d.:** M.G.M.

MY FAIR LADY (My Fair Lady) — **r.:** George Cukor.

Vedere recensione di Ermanno Comuzio e dati in questo numero.

NIGHT WALKER, The (Passi nella notte) — **r.:** William Castle - **s.** e **sc.:** Robert Bloch - **f.:** Harold Stine - **m.:** Vic Mizzy - **scg.:** Frank Arrigo - **mo.:** Edwin Bryant - **int.:** Barbara Stanwyck (Irene Trent), Robert Taylor (Barry Morland), Hayden Rorke (Howard Trent), Lloyd Bochner (l'uomo del sogno), Judith Meredith (Joyce), Jess Barker (Malone), Rochelle Hudson (Hilda), Tetsu Komai (il giardiniere), Ted Durant (il narratore), Marjorie Bennett (la direttrice), Pauelle Clark (Pat) - **p.:** William Castle per la W. Castle Prod. - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Universal.

NUDE, CALDE E PURE — **r.:** Vir Sabek [Virgilio Sabel ?] e Lambert Santhe - **s.** e **sc.:** Sergio Spina, Jacques Lanzmann - **f.** (Technicolor): Enzo Serafin, Piero Pupilli - **m.:** Mario Gem - **mo.:** Mario Serandrei - **p.:** Moris Ergas per la Zebra Film / Franco-London Film - **o.:** Italia-Francia, 1964 - **d.:** Dear-Fox.

OKLAHOMA JOHN (Il ranch degli spietati) — **r.:** Jesus Balcazar e Robert M. White [Roberto Bianchi Montero] - **s.** e **sc.:** Simons O'Neil, Roberto Bianchi Montero - **f.** (Techniscope, Technicolor): Joseph L. Tower [Giuseppe La Torre] - **m.:** Francesco De Masi - **mo.:** Bruno Mattei - **int.:** Rick Horn, Sabine Bethmann, George Herzig, Tom Felleghi, Leontine May, José Calvo, Charles Alberty, John McDouglas [Giuseppe Addobbati] - **p.:** Cineproduzioni Associate / P.C. Balcazar / International Germania Film di Colonia - **o.:** Spagna-Italia-Germania Occ., 1964 - **d.:** Filmar (regionale).

OLTRAGGIO AL PUDORE — **r.:** Silvio Amadio - **s.** e **sc.:** S. Amadio e Carlo Romano - **f.:** Franco Villa - **m.:** Gino Peguri - **mo.:** Luciano Cavalieri - **int.:** Folco Lulli (comm. Magrini), Jacques Perrin (Gabriele Magrini), Rosemarie Dexter (Giovannella Pascutti), Magali Noël (Aba Pascutti), Arnoldo Foà (ing. Pascutti), Bice Valori (signora Magrini), Luisa Della Noce (signora Pascutti), Manuela Kent, Mario Scaccia, Gina Rovere, Alberto Bonucci, Paola Pitti, Myriam Corio, Margaret Robsham, Vincenzo Talarico - **p.:** Roberto Moretti per la Sagittario-Tirso / Dicifrance - **o.:** Italia-Francia, 1964 - **d.:** regionale.

ONE POTATO, TWO POTATO (La dura legge) — **r.:** Larry Pearce - **mo.:** Robert Fritch - **d.:** Indief.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 51 e altri dati a pag. 66 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

PER UNA VALIGIA PIENA DI DONNE — **r.:** Renzo Russo - **s.** e **sc.:** Carlo Manzoni, R. Russo - **f.** (Eastmancolor): Adriano Bernacchi - **m.:** Armando Sciascia - **scg.:** Leo Flores - **mo.:** Alberto Moro - **int.:** Elio Crovetto, Angela Guy, Betty Dan, Caroll, Renzo Scali, Lucretia, Miryan, Perry, Jessica, Brasilia Show, Les, Jits, Jula De Palma, Lina De Lima, Ricky Gianco, Kiko Gonzales, Mimmo Di Lello Sophie Harden, il Multicolor Ballett, Jacqueline Perier, « I Ragni », Umberto May - **p.:** Ares Cinematografica - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Panta (regionale).

RAGAZZA IN PRESTITO, La — **r.,** **s.** e **sc.:** Alfredo Giannetti.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

RANCHO DE LOS IMPLACABLES, El (5.000 dollari sull'asso) — **r.:** Alfonso Balcazar - **s.:** Alessandro Continenza - **sc.:** A. Continenza, A. Balcazar, Juan Antonio de la Loma - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Roberto Reale - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **c.:** Angela Ruggeri - **mo.:** Teresa Alcocer Lopez - **int.:** Robert Wood, Fernando Sancho, Maria Sebaldt, Jack Stewart, Norman Preston, Helmut Schmidt, Hans Nielsen, Antonio Molino Rojo, Jaime Arellano, Richard Haussler - **p.:** P. C. Balcazar / International Germania Film / Fida Cinematografica - **o.:** Spagna-Germania Occid. - Italia, 1964 - **d.:** regionale.

RHINO! (Agguato nella savana) — **r.:** Ivan Tors - **s.:** Art Arthur - **sc.:** A. Arthur, Arthur Weiss - **f.** (Metrocolor) : Sven Persson, Lamar Boren - **m.:** Lalo Schifrin - **mo.:** Warren Adams - **int.:** Harry Guardino (Alec Burnett), Robert Culp (dott. Jim Hanlon), Shirley Eaton (Edith Arleigh), Harry Mekela (Jopo), George Lane (Haragay) - **p.:** Ben Chapman, Sven Persson, Art Arthur per Ivan Tors Prod. - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** M.G.M.

RIDER ON A DEAD HORSE (Una pallottola nella schiena) — **r.:** Herbert L. Strock - **s.:** James Edmiston - **sc.:** Stephen Longstreet - **f.:** Frank Phillips - **m.:** Fairlane - **mo.:** Melvin Shapiro - **superv. mo.:** Jack Ruggiero - **int.:** John Vivyan (Hayden), Kevin Hagen (Fry), Bruce Gordon (Senn), Lisa Lu (Ming), Charles Lampkin (Taylor) - **p.:** Kenneth Altose per la Phoenix-Allied Artists - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** regionale.

SEX AND THE SINGLE GIRL (Come si seduce un uomo) — **r.:** Richard Quine.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

SHELL SHOCK (82° Marines Attack) — **r.:** John Patrick Hayes - **s.:** da un'idea di Don Ford - **sc.:** J. P. Hayes, R. Field - **f.:** J. Mendoza Nava - **scg.:** V. Lapemeikes - **mo.:** T. Conrad - **int.:** Beach Dickerson, Carl Crow, Frank Leo, Pamela Grey - **p.:** Cosmos - Parade Pictures - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Fida (regionale).

SLAUGHTER TRAIL (L'assalto delle frecce rosse) — **r.:** Irving Allen - **s.** e **sc.:** Sid Kuller - **f.** (Cinecolor) : Jack Greenhalgh - **m.:** Darrell Calker - **scg.:** George Van Marter - **eff. spec.:** Howard Anderson - **mo.:** Fred Allen - **int.:** Brian Donlevy, Gig Young, Virginia Grey, Andy Devine, Robert Hutton, Terry Gilkyson, Lew Bedell, Myron Healey, Ken Koutnik, Eddie Parks, Ralph Peters, Ric Roman, Lois Hall, Robin Fletcher, Ralph Volkie, Fenton Jones - **p.:** Irving Allen per la R.K.O. - **o.:** U.S.A., 1951 - **d.:** De Laurentiis Cinemat.

SOLDATI E CAPORALI — **r.** e **s.:** Mario Amendola - **sc.:** M. Amendola, Franco Castellano, Giuseppe Moccia (Pipolo), Sandro Continenza - **f.:** Franco Villa - **m.:** Lallo Gori - **scg.:** Enzo Costantini - **mo.:** Maurizio Lucidi - **int.:** Gabriele Antonini, Vittorio Congia, Tony Renis, Didi Perego, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Stelvio Rosi, Gioia Ferrari, Pietro De Vico, Enzo Garinei, Gino Buzzanca, Maria Teresa Orsini, Mario Pisu, Franco Giacobini, Umberto D'Orsi, Paola Pitti, Daniela Surina, Doro Corrà, Alfredo Adami, Andrea Lo Vecchio, Gilberto Mazzi, Valentino Macchi - **p.:** Dominziana Int. Cinemat. - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

THIN RED LINE, The (La sottile linea rossa) — **r.:** Andrew Marton.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

TOTO' D'ARABIA / TOTO' DE ARABIA — **r.:** José Antonio de la Loma - **s.** e **sc.:** Sergio Corbucci, Giovanni Grimaldi - **f.** (Eastmancolor) : Aldo Nascimben - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **scg.:** Juan Alerte - **c.:** Rafael Borque - **mo.:** Licia Quaglia - **int.:** Totò (Totò), Nieves Navarro (Doris), Fernando Sancho (lo sceicco Alì El Buzur), Jorge Rigaud (Ser Bains), José Luis Lopez Vazquez (Paco), Mario Castellani (il falso Omar El Pedu), Luis Cuenca (El Kasser), Marika Kolpek (la rossa),

Giuseppe Re, Victor Israel, Felipe Valdes, Luis Salazar, Juan Renis, Asuncion Vitoria - **p.:** Alberto Pugliesi, Luciano Ercoli per la P. C. Mediterranée / P. C. Balcazar - **o.:** Italia-Spagna, 1964 - **d.:** Cineriz.

TRIONFO DEI DIECI GLADIATORI, Il / ESPARTACO Y LOS DIEZ GLADIADORES — **r.:** Nick Nostro - **s.** e **sc.:** Simon Sterling [Sergio Sollima], N. Nostro - **f.** (Techniscope, Technicolor): Tino Santoni - **m.:** Carlo Savina - **scg.:** Giuseppe Postiglione - **c.:** Massimo Melognola - **mo.:** Enzo Alfonsi - **int.:** Dan Vadis («La Roccia»), Helga Liné (Moluya), Stanley Kent (Glauco), Gianni Rizzo (Sesto), Halina Zalewska (Myrta), Enzo Fiermonte, Leontine May, Carlo Tamberlani, John Heston, William Bird, Don Emil Messina, Steve Gordon, Sal Borghese, Frank Oliveras, Alan Lancaster, Julian Dawer, Jeff Cameron, Fred Hudson, Dean Daves - **p.:** Cineproduzioni Associate / P. C. Balcazar - **o.:** Italia-Spagna, 1964 - **d.:** Filmar (regionale).

UNTER GEIERN o WINNETOU UND DER BÄRENJÄGER (Là dove scende il sole) — **r.:** Alfred Vohrer - **s.:** da un romanzo di Karl May - **sc.:** Harald G. Petersson, Johanna Sibelius - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Karl Loeb - **m.:** Martin Böttcher - **scg.:** Vladimir Tadej - **c.:** Irms Pauli - **mo.:** Hermann Haller - **int.:** Stewart Granger («Mano di ferro»), Pierre Brice (Winnetou), Elke Sommer, Götz George, Walter Barnes, Renato Baldini, Mario Girotti, Sieghardt Rupp, Mihail Baloh, Louis Velle, George Mitic - **p.:** Preben Philipsen per la Rialto / Société Nouvelle de Cinéma / Atlantisfilm - **o.:** Germania Occid. - Francia-Italia, 1964 - **d.:** Atlantis.

VERSPÄTUNG IN MARIENBORG / LE TRAIN DE BERLIN EST ARRETÉ (Un treno è fermo a Berlino) — **r.:** Rolf Hädrich - **s.** e **sc.:** Will Tremper - **f.:** Roger Fellous - **m.:** Claude Vasori - **mo.:** Georges Arnstam - **int.:** José Ferrer (Cowan), Sean Flynn (ten. Novack), Nicole Courcel (Kathy), Carlo Hintermann (Rodinov), Jess Hahn (serg. Torre), Maria Pia Luzi (Mary-Ann), Antonella Murgia (Susan), Annie Gorassini (Marie Jeanne) - **p.:** Hans Oppenheimer Film Produktion / Hoche-Marceau Cocinor / Dama - **o.:** Germania Occ. - Francia - Italia, 1964 - **d.:** Columbia-Ceiad.

YELLOW ROLLS-ROYCE, The (Una Rolls Royce gialla) — **r.:** Anthony Asquith - **s.** e **sc.:** Terence Rattigan - **f.** (Panavision, Metrocolor): Jack Hildyard - **m.:** Riz Ortolani - **scg.:** Vincent Korda, Elliott E. Scott, William Kellner - **c.:** Castillo, Edith Head, Pierre Cardin, Anthony Mendelson - **mo.:** Frank Clarke - **int. (I episodio):** Rex Harrison (marchese di Frinton), Jeanne Moreau (marchesa di Frinton), Edmund Purdom (John Fane), Moira Lister (Lady St. Simeon), Roland Culver (Norwood), Michael Hordern (Harmsworth), Lance Percival (suo assistente), Harold Scott (Taylor), Grégoire Aslan (ambasciatore albanese), Isa Miranda (duchessa d'Angoulême), Jacques Brunius (duca d'Angoulême), Richard Pearson (autista), Richard Vernon, Reginald Beckwith, Tom Gill, Dermot Kelly - **(II episodio):** Shirley MacLaine (Mae Jenkins), George C. Scott (gangster), Alain Delon (Stefano), Art Carney (Joey), Riccardo Garrone (venditore macchine) - **(III episodio):** Ingrid Bergman (Gerda Millett), Omar Sharif (Davich), Joyce Grenfell (Miss Hortense Astor), Wally Cox (Ferguson), Guy Deghy (maggiore), Carlo Croccolo (autista), Martin Miller (cameriere), Andreas Malandrinos (direttore hotel) - **p.:** Anatole de Grunwald e Roy Parkinson per la M.G.M. - **o.:** Gran Bretagna, 1964 - **d.:** M.G.M.

Mentre il nuovo cinema inglese si afferma come cinema di rottura o quanto meno di proposta, la vecchia generazione sembra voler orgogliosamente rinchiudersi nel film di confezione, ben recitato, discretamente dialogato ma allo stesso tempo irrimediabilmente banale. Con The Yellow Rolls-Royce *Asquith, dimentico della finezza del suo lontano* Pygmalion, *ha messo insieme uno stanco film ad episodi legati dal pretesto d'un ingombrante oggetto — una favolosa auto di lusso — che passa di proprietario in proprietario lungo l'arco d'una ventina d'anni, grosso modo dalla prima alla seconda guerra mondiale. Per una serie di circostanze — non di rado sforzate — l'auto serve da alcova d'eccezione per coppie di amanti. Il primo episodio, di atmosfera post-vittoriana, è ele-*

gante, melanconico e misurato, un giuoco di squadra di alcuni attori di razza: vi si ritrova per una ventina di minuti l'Asquith d'un tempo. Purtroppo il secondo episodio, in un'Italia 1925 di maniera, è gratuito e insopportabile, come del resto il terzo, che celebra il ventennale della Resistenza con un rifacimento della lotta partigiana in Jugoslavia che è tutto un fumetto, senza alcuna sincera partecipazione. (*E.G.L.*)

YOUNG LOVERS, The (Giovani amanti) — **r.:** Samuel Goldwyn jr. - **s.:** dal romanzo di Julian Halevy - **sc.:** George Garrett - **f.:** Joseph Biroc, Ellsworth Fredericks - **m.:** Sol Kaplan - **mo.:** William A. Lyon - **int.:** Peter Fonda (Eddie Slocum), Sharon Hugueny (Pam Burns), Nick Adams (Tarragoo), Deborah Walley (Debbie), Beatrice Straight (Signora Burns), Malachi Throne (prof. Schwartz), Kent Smith (dott. Shoemaker), Joseph Campanella (prof. Reese), Jennifer Billingsley, Nancy Rennick - **p.:** S. Goldwyn jr. per la Tigertail - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** M.G.M.

Riedizioni

BEND OF THE RIVER (Là dove scende il fiume) — **r.:** Anthony Mann - **s.:** dal romanzo « Bend of the Snake » di Bill Gulick - **sc.:** Borden Chase - **f.** (Technicolor): Irving Glassberg - **m.:** Hans J. Salter - **scg.:** Bernard Herzbrun, Nathan Juran - **c.:** Rosemary Odell - **mo.:** Russell Schoengarth - **int.:** James Stewart, Arthur Kennedy, Julia Adams, Rock Hudson, Lori Nelson, Jay C. Flippen, Stepin Fetchit, Henry Morgan, Chubby Johnson, Howard Petrie, Frances Bavier, Jack Lambert, Royal Dano, Frank Chase, Cliff Lyon, Frank Ferguson - **p.:** Aaaron Rosenberg per la Universal-International - **o.:** U.S.A., 1952 - **d.:** regionale.

Allegato a « Bianco e Nero », anno XXVI, n. 4, aprile 1965.

NELLA FOTO DI COPERTINA: Francesco Rosi mentre dirige *Il momento della verità.*